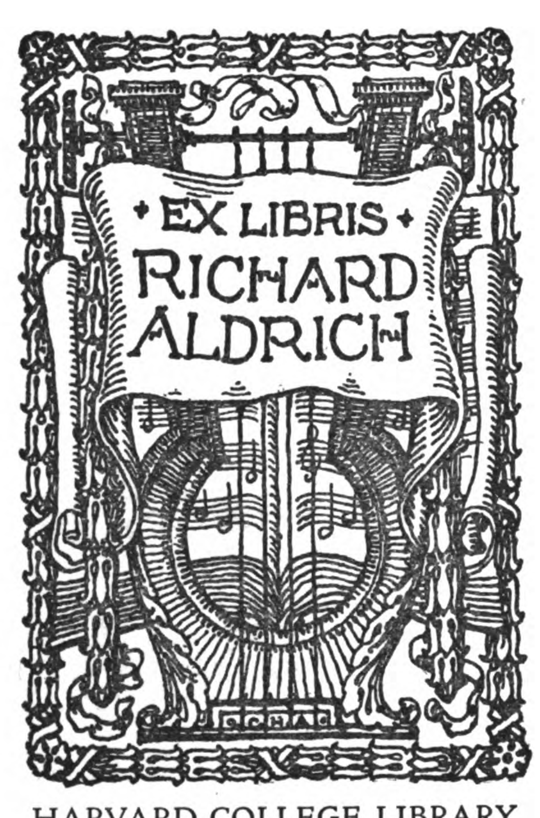


Hugo Wolf

Ernst Decsey


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH


Digitized by Google

HUGO WOLF

HUGO WOLF

III. Band: Der Künstler und die Welt

1892—1895

von

Dr. Ernst Decsey

Zweite Auflage.



Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1904

Vorwort.

Das vorliegende Buch, die erste und zwar grössere Hälfte des dritten Bandes, umfasst die äussere Lebensgeschichte Hugo Wolfs, von der Entstehung der Mörikelieder angefangen bis zur Komposition des Corregidor, also den Zeitraum von 1888 bis 1895. So still dieses Künstlerleben auch verlief, es ist doch reich an Schicksalen und Erlebnissen gewesen, und nichts wesentliches davon zu übergehen war mein Bestreben, bei aller Beschränkung auf die Haupttatsachen. Dank schulde ich für die Unterstützung meiner Arbeit ausser den schon früher Genannten noch den Herren: Justizrat Dr. Bernstein in München; Dr. Max Burckhard in Wien; M. G. Conrad in München; Prof. Dr. Max Friedländer in Berlin; Seiner Hoheit dem Prinzen Bojidar Karageorgevitch in Paris; Dr. Fritz Mauthner in Berlin; Arnold Mendelssohn in Darmstadt; E. O. Nodnagel in Darmstadt; k. k. Landgerichtsrat Franz Schaumann in Wien; Dr. Paul Schlenther in Wien; Prof. Dr. W. Schmid in Tübingen; Dr. Heinrich Welti in Berlin; Dr. Hermann Wette in Cöln. Diese, sowie noch einige im Texte genannte Persönlichkeiten haben mir in liebenswürdigster Weise Material, Erinnerungen, Briefe, Notizen, Daten zur Verfügung gestellt; der Prinz Karageorgevitch hatte überdies die Freundlichkeit, dieselben spanischen Volkslieder, die er einst Wolf vorspielte, auch mir vorzuspielen.

Die zweite Hälfte des dritten Bandes wird noch die (restliche) biographische und auch eine bibliographische Übersicht bringen.

GRAZ, im November 1904.

Der Verfasser.

INHALT

	Seite
In Wien	1
Nach Deutschland	36
Das Fest auf Solhaug. Abermals in Deutschland	58
Die Berliner Konzerte	87
Die schwäbischen Freunde	123
Innere Leiden, äusseres Leben	135
Anhang	165



HUGO WOLF
nach einer Aufnahme von Dr. H. Heid in Wien

1. Kapitel.

In Wien.

Hindernis beugt mich nicht.

— — — — — — — — — — — —

Es kehrt nicht um, wer an einen Stern gebunden ist.

Lionardo da Vinci
Aphorismen.

„Trotz seiner eigenartigen Erscheinung hat man bedauerlicherweise in Wien, wo der genial veranlagte Künstler lebt und schafft, den Musiker entgelten lassen, was dem persönlichen Auftreten Wolfs an der landesüblichen Schmiegsamkeit fehlt.“ So klagte am 17. April 1892 die Österreichische Volkszeitung in einer Notiz, in der sie ein Konzert Wolfs in Wien besprach und auf sein erfolgreiches Auftreten in Berlin anspielte. Sie hatte Grund zu klagen, hätte auch Grund gehabt anzuklagen. Denn zu Anfang des Jahres 1890 waren die drei grossen Liederbände und die beiden ersten Hefte Wolfs veröffentlicht, es lagen also 136 Kompositionen eines einheimischen Musikers vor, Lieder, die durch ihre Neuheit und Eigenart allein hätten irgendwie die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise erregen müssen, Lieder, die gekauft, gesungen, besprochen werden wollten.

Allein nichts davon. Das tonangebende Publikum kaufte Wolf nicht, die tonangebenden Sänger sangen Wolf nicht, die tonangebende Presse besprach Wolf nicht. Und mehr brauchte Wolf auch nicht, um unbekannt zu bleiben. Soweit nicht persönliche Gründe im Spiele waren, waren es die Hemmungen, die der künstlerische Fortschritt immer in der Grossstadt findet. Denn so überwältigend die Verkehrskultur ist, die sie aufgebaut hat, so imposant, was sie für das Leben der Massen leistet — so feind ist die Grossstadt dem Künstler, zu-

mal da er stets ein Einsamkeitstypus ist. Und er leidet an der Grossstadt, die er doch wieder braucht. Er hat gegen sich die Versumpftheit der schweren unrührigen Menge, die Interessenmacherei geschäftiger Handlanger, den Despotismus der „Besitzstandwahrenden", die Moden und die „Verhältnisse". Und so ist es eben diese Grossstadt, die den Typus des protestierenden Genies geschaffen hat: die Beethoven, Berlioz, Wagner, die Geister, die ebenso rücksichtslos aufgetreten, als sie erbittert bekämpft worden sind, sie und alle, die ihres Geistes sind.

Für Wien speziell kommt noch hinzu: die Dumpfheit und Unlebendigkeit in jenen lichtlosen Jahren, wo man die Flamme der neuen Kunst nach Kräften zu löschen sich bemühte, und der Charakter des Publikums, das sich heute am eigenen Beifall berauscht, morgen über sich selber räsonniert, leichtblütig ist, wie der Gallier und geneigt, wie jeder Deutsche, das Fremde hoch über das Einheimische zu heben. Wie wurde in Wien dem Mascagni zugejauchzt, wie wurde Massenet gefeiert!

Nichts bezeichnet die Verschlafenheit des offiziellen Wiener Musiklebens einfacher, als der passive Widerstand gegen Wolf. Ausser einigen kurzen Verlegernotizen finden sich in den Wiener Zeitungen nur gelegentlich flüchtige Berichte über diesen und jenen Musikabend, wo seine Lieder gesungen wurden, ja in einem Zeitraum vom Ende des Jahres 1888 bis in die Mitte des Jahres 1890 sind nicht viel mehr als ein Dutzend solcher Berichte erschienen. Davon gehören drei längere und eingehendere Aufsätze in der Deutschen Zeitung dem fleissigen Dr. Theodor Helm an, zwei grössere polemische Artikel im Deutschen Volksblatt dem radikalen Lisztianer August Göllerich, Schriftstellern, die damals so ziemlich die einzigen Propheten Wolfs blieben, und wahre Rufer in der Wüste waren.

Ausführliche und sachliche Erörterungen in der grossen herrschenden Presse, auf die ein Künstler in unserem Kulturleben mehr oder weniger angewiesen ist, finden sich dagegen nicht; wohl aber wurde Millöckers Jungfrau von Belleville, als sie in Paris zum erstenmal aufgeführt wurde, durch einen Spezialbericht geehrt, und das heimische Musikgewerbe überhaupt ausgiebig unterstützt, der sog. kleine Mann redlich gefördert, namentlich, wenn er es verstanden hatte, mit unter „die Brüder" zu gehören. Über Hugo Wolf, der weder Hofkapell-

meister, noch Operettenkomponist war, noch sich „beliebt" gemacht hatte, wurde geschwiegen. Aber dies Sichausschweigen der zum Reden Verpflichteten wird durch den Umstand geradezu beredt — dass die Lieder Wolfs in Wien dennoch häufig genug zu hören waren, dass seine neue Kunst auf einem Boden stark und emsig gepflegt wurde, den zu betreten jedermann Gelegenheit hatte: auf dem Boden des Wiener akademischen Wagnervereins. Allerdings ein Terrain, das die konservativ Gesinnten und Versippten mieden wie eine verrufene Stelle, eine Gesellschaft, der sie aus dem Wege gingen, als könnten sie dort verdorben werden.

Nicht zum allerersten Male überhaupt wurde im Wagnerverein Wolfsche Musik gesungen, aber von dort aus zum ersten Male verbreitet, und dies in einem Masse, dass man füglich sagen kann: der Wiener akademische Wagnerverein ist der erste Hugo Wolf-Verein gewesen. Ganz privat hatte schon Paula von Goldschmidt, die Gattin des Komponisten, einige Jahre vor dem Erscheinen der 12 ersten Lieder, das Mausfallensprüchlein in ihrem Salon vorgetragen. Und am 12. März 1888 gab die Kammersängerin Rosa Papier im Bösendorfersaale in Wien einen Konzertabend, in dem sie Lieder von Goldmark, Zois, Brahms, Rob. Franz, Schumann, Schubert, Victor Herzfeld — und Hugo Wolf sang, und zwar von Wolf: den Morgentau und Zur Ruh', zur Ruh', ihr müden Glieder. Wenn ihr Wolf auch die bunte Liste, in der sein Name auftauchte, mit Stirnrunzeln vergalt, wir haben doch Ursache, der mutigen Künstlerin zu danken, dass sie den Komponisten vor das Wiener Konzertpublikum gebracht hat.

Einige Monate später stand eine jugendliche, blonde Sängerin auf dem Podium des kleinen Musikvereinssaales — und entzückte die Zuhörer mit drei Liedern Hugo Wolfs: es war am 8. November 1888, als Frl. Ellen Forster, heute Frau Forster-Brandt, im dritten internen Musikabend des Wagnervereins den Knaben und das Immelein, den Zitronenfalter im April, und Er ist's sang. Und einen Monat darauf, am 15. Dezember 1888, veranstaltete Josef Schalk einen Musikabend zugunsten des Stipendienfonds des Wiener akademischen Wagnervereins, in dem ein hünenhafter Sänger auftrat, welcher nicht weniger als neun der schönsten Mörike- und Eichen-

dorff-Lieder zum Besten gab, die Fussreise, den Jäger, Peregrina, den Tambour, Anakreons Grab, das Gesellenlied, den Rattenfänger, Soldat und Seemanns Abschied. „... An diesem Abende wurde der weitere Kreis unserer Vereinsmitglieder mit den Kompositionen (Liedern) einer verheissungsvoll aufstrebenden jugendlichen Künstlerkraft — Hugo Wolf — bekannt gemacht, eine Tat, welche in dem stürmischen Beifalle der Zuhörer, der in gleichem Masse den prächtigen Liedern Wolfs wie deren unübertrefflichem Interpreten — Ferdinand Jäger — galt, die schönste Belohnung fand.“ So der Bericht des Wagnervereins auf das Jahr 1888.

Mit den Namen Josef Schalk und Ferdinand Jäger sind die beiden Männer genannt, die ein Doppeldenkmal in der Geschichte Hugo Wolfs verdienen, denn beide hatten die Propaganda seiner Kunst zu ihrem Lebensinhalt gemacht: der eine brach ihr die Bahn durch die Kraft seines Wortes, der andere trug sie empor „auf Flügeln des Gesanges“. Vor den Bildern dieser Musiker, deren künstlerisches Verdienst nicht geringer ist als ihr moralisches, müssen wir einen Augenblick nun Halt machen.

Als Sohn eines Kaufmannes geboren,*) war Schalk zu technischen Studien bestimmt worden. Aber ungefähr zehn Jahre alt, trat er in das Wiener Konservatorium ein, um bei Bruckner Theorie, bei Prof. Epstein das Klavierspiel zu studieren. Als Abiturient spielte er (12. Juli 1880) in der Schlussproduktion Liszts Legende vom heil. Franziskus, unter dem bedenklichen Kopfschütteln einiger die Wahl missbilligenden Herren Professoren. Zwei Jahre später trat er mit seinem Bruder Franz, einem tüchtigen Geiger, vor die Öffentlichkeit. Auf dem Programme stand u. a.: das Scherzo aus der D-moll-Symphonie (III) von — Anton Bruckner, von Josef für Klavier übertragen.**)

Der erste Schritt ins Leben lässt schon die Marschrichtung Schalks

*) Der Vater war aus Linz nach Wien übersiedelt. Die Mutter, eine gebürtige Linzerin, war eine Verwandte des österreichischen Dramatikers Franz Nissel, dessen Tragödien „Die Zauberin am Stein“ und „Agnes von Meran“ grosse Erfolge hatten. Die Familie ist deutsch und christlich.

**) Anerkennende Kritiken von Max Kalbeck (Wiener Allg. Ztg. 29. 3. 1882) und Eduard Schelle (Presse vom 31. 3. 1882). In dem Konzert spielte J. Schalk auch eigene Klavier-Variationen.

ganz erkennen. Um ihn schloss sich bald eine enge Gemeinde von Brucknerverehrern, die dem Wagnerverein (schon 1879) beitrat, und dort den Berg, die äusserste Linke bildete. Hierher gehörten Musiker wie Ferdinand Löwe, Franz Zottmann — später Klavierprofessor am Konservatorium — gehörten auch Richard Hirsch, Bernhard Öhn u. a. m. „Es war dieser Gruppe," sagt ein Bericht des Wagnervereins, „eine Kunstpflege eigentümlich, die den Charakter des Religiösen an sich trug, und sich nur zaghaft entschloss an die Öffentlichkeit damit zu gehen." Eine gewisse Keuschheit des Empfindens hielt Schalk ab, die Welt in jene heimliche Kirche zu führen, in der er betete; ist doch auch die Kunstbetrachtung bei tiefen Menschen so sehr mit der ganzen Person verwachsen, dass man die eine nicht ohne die andere entwickeln, die eine nicht ohne die andere preisgeben kann. Man mag nichts aufdrängen, aber auch nichts verletzen lassen. Als man Schalk (1887) an die Spitze des Wagner-Vereines beruft, entwickelt er auch seine praktischen Fähigkeiten und gibt schliesslich alle Empfindsamkeiten an die Sache dahin. Da schont er sich nicht, schont nicht einmal seine Gesundheit. Wie oft sah ich ihn, wenn er in den Abendproben mit dem Chore arbeitete, bis zur Erschöpfung um den Ausdruck einer Stelle ringen. Überhaupt hatte ihn das Leben lieblos angepackt, alle Kräfte ihm abgefordert. Derselbe Mann, von dem im Verkehre immer eine milde, gleiche Temperatur ausging, wusste alle Zähigkeit und Spannkraft zu entwickeln, um für sich und seine durch den Tod des Vaters früh verwaiste Familie zu sorgen. Das Amt am Konservatorium — Hellmesberger hatte ihn 1884 zum Klavierprofessor gemacht — war sein Broterwerb, der Wagner-Verein seine Liebe, Bruckner sein Abgott. Er bearbeitete mit Ferdinand Löwe und mit seinem Bruder Franz fast sämtliche grossen Werke des Meisters, um sie zu popularisieren.*) Er spielte Bruckner am Klavier, er führte in Wien seine Chor- und Orchestersachen auf, denn Bruckner, obwohl fast sechzig Jahre alt, schien

*) Zu zwei Händen: die Symphonieen III und IV allein, die Klavierauszüge der F-moll-Messe, des Tedeums, des Streichquintettes. Zu vier Händen: die Symphonieen II, V, VI und VIII allein, III mit F. Löwe, VII mit F. Schalk. Auch an den drei Sätzen der Neunten arbeitete Löwe mit, von dem übrigens der Klavierauszug der D-moll-Messe stammt.

alles vergebens geschrieben zu haben. Man achtete seiner kaum.*) In Graz hatte Schalk 1891 als Gast des Steiermärkischen Musikvereins die Romantische Symphonie dirigiert, ohne vorher je vor dem grossen Orchester gestanden zu haben; aber die Begeisterung und innere Kenntnis gaben ihm die Kraft es besser zu machen, als mancher alte Routinier.

Und Bruckner wusste, was er an Schalk hatte. Mit dem höchsten Respekte blickte er zu seinem Famulus und „Klavierauszügler" auf. Und wollte er seine Hochachtung für den feingebildeten Schalk, das geistige Oberhaupt des Kreises, in ein Wort zusammenfassen, dann redete er ihn mit Herr Generalissimus an. Aber es hinderte ihn nicht, mit dem Herrn Generalissimus gelegentlich auch anzubinden, wenn dieser, von Bruckner selbst in der unantastbaren Sechterschen Theorie unterrichtet, ketzerisch genug war, Sechter reformieren zu wollen.**)

Doch „als der Schalk den Wolf entdeckte, da war ich gar nichts mehr", klagte Bruckner dem Prof. W. Schmid aus Tübingen, der ihn in Wien besuchte. Eine eifersüchtige Regung, die an dem grossen Kinde Bruckner geradezu rührend ist. Ja, Schalk hatte das Glück, Grosses fühlen zu können, und nun hatte er alle Hände voll zu tun. Der Fall Wolf nahm ihn nicht weniger in Anspruch, als der Fall Bruckner: jeder forderte die ganze Liebe. Und Schalk war ein produktiver Freund. Zunächst lag ihm daran, die Wolfschen Lieder nicht mehr im Verborgenen blühen zu lassen und sie, wenn auch vor ein grösseres aber doch besseres Publikum zu stellen. Der Wagner-

---

*) In einer Unterrichtsstunde (1890) erzählte mir einmal Bruckner mit Stolz von einigen Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters: „Denken Sie sich, heute haben die mich Meister genannt! Meister!" Und war davon ganz gerührt.

**) Schalks Idee war, das starre diatonische Fundamentalsystem Sechters durch Einführung chromatischer Fundamente zu modernisieren, namentlich, um die Wagnersche Harmonik damit zu erklären. Mit Licht und Wärme wies er, einer der ersten, in den Bayreuther Blättern (Jahrg. 1888, VI, bis 1890, I und II) die Logik und Geschlossenheit der Tonalität Wagners nach. Das war so neu, dass es später von anderen nachgesprochen wurde. Nur taugte dazu Sechter nicht. Ihn „chromatisch" reformieren, hiess ihn am falschen Ende reformieren, oder besser: gegen seine Natur reformieren wollen. Bruckner hatte mit seinem instinktiven Widerstand also doch Recht.

verein bot ihm dazu die beste Gelegenheit. Und um es kurz zu sagen: Zwölf Jahre lang war er Leiter des Wagnervereines, bis zu dem Tage, an dem er starb, und in diesem Zeitraum hat er an 21 der sogenannten „internen Musikabende", d. i. den regelmässigen, halböffentlichen, Fremden auch gegen ein Eintrittsgeld zugänglichen Konzerten des Wagnervereines die Aufführung Wolfscher Lieder und Chöre veranlasst, wozu er Künstler wie Ferdinand Jäger, Marianne Brandt, Ellen Forster, später Sophie Chotek, Moriz Frauscher, Hermann Jessen, Marie Katzmayer, Paula Mark, Amalie Materna, Friederike Mayer, Erik Schmedes u. a. gewann. Das ist aber nicht alles. Hinzu kommen noch Veranstaltungen, wie die beiden Kirchenkonzerte, die an den Karfreitagen der Jahre 1889 und 1890 in der Minoritenkirche abgehalten wurden, wo unter Leitung Schalks Chöre und Gesänge von Palestrina, Stradella, Pergolese, Michael Haydn, Mozart, Bruckner, Liszt und geistliche Lieder Hugo Wolfs vorgetragen wurden, das beste Zeugnis für die religiöse Weihe dieser Lyrik und die Bereicherung, die die Kirchenmusik durch sie erfuhr. Hinzu kommt eine Tat, wie die erste Aufführung*) der Musik zu Ibsens Fest auf Solhaug, die am 15. Juni 1892 auf der Wiener Theater- und Musikausstellung in einem von Schalk geleiteten Konzerte des Wagnervereines gespielt wurde und zwar neben Wagners Huldigungsmarsch, Bruckners Romantischer Symphonie, Liszts Gaudeamus igitur und den Schlussgesängen aus den Meistersingern. Angeregt durch den lebendigen Zug des Wagnervereines machten einzelne Mitglieder auf eigene Faust Propaganda, und bald gab es auch Wolfabende in der österreichischen Provinz, so in Mödling, dem uralten Städchen am Wienerwald, wo Walter Bockmayer**) fleissig wirkte, so in Triest, wohin Frl. Friederike Mayer vordrang (12. April 1890), so in Baden, Wiener-Neustadt, Salzburg u. a. m. Das Beispiel, das Schalk gegeben, blieb auch nach seinem Tode lebendig, sodass der Wagnerverein im ganzen von 1888 bis 1902 an 64 Abenden ungefähr 36mal Wolfs Muse zu Worte kommen liess.

*) Diese Aufführung war nicht vollständig.

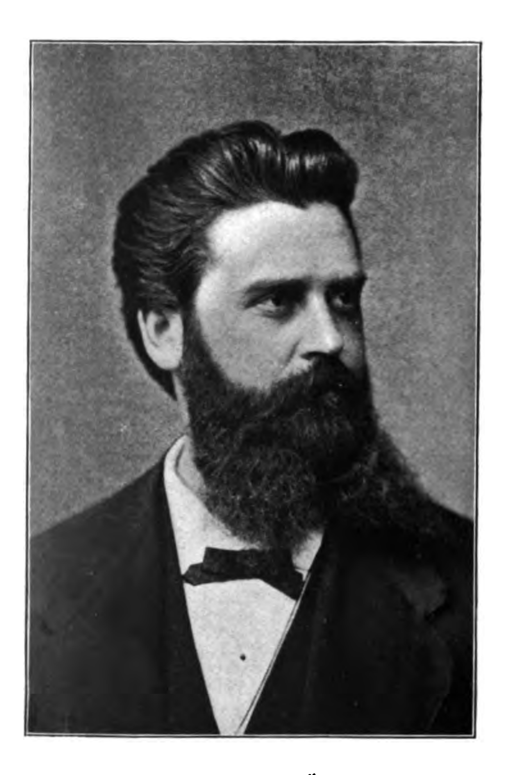
**) Kammerrat Bockmayer, ein geborener Schwabe, besitzt eine Fabrik in Mödling. Mit einer hübschen Tenorstimme begabt, wirkte er selbst als Dilettant an den Wolfabenden, von denen viele in seinem Hause stattfanden, mit.

Dazu kommt aber noch die literarische Propaganda des Mannes. Neue Lieder, neues Leben hiess und verkündigte der grosse Aufsatz Schalks, der in der Münchener Allg. Zeitung vom 22. Januar 1890 erschien. Durch ihn wurde Wolfs Namen mit einem Schlage in Süddeutschland bekannt: es war wie der erste Sonnenstrahl, der auf den goldenen Turmknauf fällt. Dann kam der Aufsatz im Kunstwart am 1. März 1890 (3. Jahrgang 11. Stück) nach, der die Mörikelieder beleuchtete. Im Jahre 1893 erschien im Bayreuther Taschenkalender (bei Thelen in Berlin) der Aufsatz über die Goethe- und Spanischen Lieder, 1899 der über das Italienische Liederbuch*) — alles feine künstlerische Studien, die ebenso den gebildeten „Kenner", wie den enthusiastischen Menschen verrieten. So steuerte er Wolfs Lebensschifflein vorwärts; und Wolf war glücklich, verstanden und geliebt zu werden. Beiden Brüdern Schalk widmete er den Eichendorffband, an dessen Spitze Der Freund steht: „Der ist von echtem Kerne, erprobt zu Lust und Pein, Der glaubt an Gott und Sterne, der soll mein Schiffmann sein!"

Fast überflüssig zu sagen, dass ein Mann wie Schalk wenig Dank von der Welt empfing. Denn Idealismus ist die Dummheit des Anständigen, ist eine Schwäche, über die die Gemeinheit am liebsten herfällt. Schalk war Erzieher, im schönsten Sinne des Wortes; man hielt ihn für einen Züchter. Die öffentliche Meinung, die sonst von ihm wenig „meinte", liess es an hämischen Glossen nicht fehlen. Man sprach von Orgien im Wagner-Vereine, heulenden Derwischen, Klavieretüden mit übelklingender Gesangsbegleitung und empfand ein unsinniges Vergnügen, als das Wort von der „Wolfsschlucht" geprägt wurde. „Will man vielleicht beweisen," schrieb am 1. XII. 89 ein Kritiker im Vaterland,**) „dass es eine Wagnersche ‚Schule' gibt? Das wird wohl schlecht gelingen, wenn keine anderen ‚Schüler' aufzubringen sind als die Herren Hugo Wolf und Leopold Damrosch, von welchen Fräulein Brandt zwei Lieder sang. Die Lieder Hugo Wolfs sind durch den Wagner-Verein in die Welt getrieben worden; wahres Talent haben wir nie darin finden können, sondern nur das anmassende Streben, Richard Wagner womöglich zu übertrumpfen an

*) Abgedruckt in den Schriften des Wiener Hugo Wolf-Vereins.

**) Hauptorgan der klerikal-feudalen Partei in Österreich.



FERDINAND JÄGER



HEINRICH POTPESCHNIGG

melodischen und harmonischen Neuerungen. Das nennt man ja nicht komponieren!"

Dies nur eine Probe. Der Kampf für Wolf, der Schalks sittliche Persönlichkeit voll entfaltet, wird noch an uns vorüberziehen.

Am 7. November 1900 starb der Künstler nach schwerem Leiden. Mit ihm erlosch ein Geist, „der im Sinne des Meisters deutsch war, denn der Heimgegangene wirkte für das Schöne und Edle nicht um des Vorteiles willen, sondern weil seine Seele danach verlangte."*)

Schalks Bruckner- und Wolf-Verehrung war nicht Sektiererei, sondern eine Form seiner Wagnerkultur. Die Kunst und Gedankenwelt des Meisters bildete das Zentrum seines Lebens und jede Bewegung ist von da aus zu erklären. Und dem, was er liebte, hielt er Treue bis zum letzten Atemzuge. Fast jeder, der heute von ihm spricht, nennt ihn den edlen Josef Schalk.

Im Herbste 1888 war es, als in den Kreisen des Wagner-Vereines eine hohe schlanke Rittergestalt auftauchte, ein Mann, der an die eisernen Haudegen erinnerte, die einst vor einem Fähnlein Reiter sprengten, mit Frundsberg gen Italien zu ziehen. Aber sein Handwerk war unblutig. Der Recke mit den kräftigen Zügen, die Verkörperung des Germanismus, war kein Militär, sondern ein Sänger; Ferdinand Jäger sein Name. Damals stand er im 49. Jahre; in der Fülle der Gesundheit, gerade die Gegenerscheinung zum feinen blassen Kopfe Schalks. Ursprünglich Opernsänger, wurde er Schüler der von Wagner angeregten Stilbildungsschule in Bayreuth — er blieb deren einziger Schüler — und lernte Wagner im Stile darstellen. Und nun erfüllt er erst die Bestimmung seiner Natur. Männliche Schönheit und biegsame Kraft, Natürlichkeit und Idealität sind wahrhaft entzückend verbunden. Bis 1882 wohnt er in Bayreuth, in der vertrautesten Nähe Wagners; er singt den Parsifal, bald aber empfiehlt ihn der Meister nach Wien für die ersten Aufführungen des Siegfried. Und Jägers Siegfried ist Wagners Siegfried. Keine Spur von Oper mehr. Niemand, der sich dem Zauber dieser Darstellung entzogen hätte.

*) Nachruf in den „Bayreuther Blättern." Von Dr. Hans v. Schneller, einem Schüler und Freunde Schalk. Ein schöner Nekrolog erschien auch in der Neuen musikalischen Presse. (Wien.) — Das Riemannsche Musik-Lexikon nennt den Namen Schalks in seiner letzten Ausgabe (1900) noch nicht.

Und dies, obwohl Jäger eine glänzende, sozusagen „brillante“ Tenorstimme nie besessen, und die Höhen mit seinem dunklen Organe später nicht leicht nahm. Wolfs empfindliches Ohr mochte manches auszusetzen finden, aber als Vortragskünstler blieb Jäger unerreicht, vor allem, weil er zu sprechen verstand, und weil er Persönlichkeit hatte. Ein echter Meisterschüler, sozusagen der lebendig wandelnde Gedanke Wagners, fühlte er sich auf der Opernbühne und ihren „Traditionen“ bald nicht mehr wohl. Schliesslich gab er die Engagementsingerei ganz auf — zuletzt war er am Stuttgarter Hoftheater gewesen — und ging nach Wien, wo er sich seit seinem ersten Auftreten viele Freunde erworben hatte, und wo er noch öfter als Gast auftreten sollte.*)

Aber hier eröffnete sich ihm mit einem Male ein neues Feld, hier sollte er einen neuen Lebensinhalt finden, eine Wirksamkeit entfalten, die heute noch nachklingt. Zufällig hatte er jenen Musikabend besucht, in dem Fräulein Forster die drei Wolfischen Lieder sang. Der Vortrag gefiel ihm nicht, aber „die eigenartigen Kompositionen rissen mich vollständig hin.“**) Tags darauf besucht er die ihm befreundete Familie Heinrich Köchert und, noch ganz unter dem Eindruck des Gehörten, spricht er mit Begeisterung davon. Hier vernimmt er, dass Wolf der langjährige Hausfreund der Familie sei, und dass er mit ihm an einem der nächsten Abende zusammentreffen solle. „Dies geschah und Wolf spielte mir eine Menge seiner Lieder, noch alle im Manuskript vor, Lieder, die mich mehr und mehr begeisterten. Kein Sänger hatte sich bis dahin um den Armen gekümmert, der auf seinen ungehobenen Schätzen sass.“ In dem schön ausgetäfelten traulichen Musikzimmer, im 4. Stocke des Köchertschen Hauses auf dem Mehlmarkt No. 15, spielte Wolf vor Schalk und Jäger. Damals zur „Goethezeit“ natürlich zumeist Goethe-Lieder; er sass an dem braunen Klaviere, das gleich am Eingang der Stube steht.

Da gibt Schalk noch im selben Winter, am 15. Dezember 1888, einen sogenannten Beethovenabend im Bösendorfersaale und fordert Jäger auf mitzuwirken und Wolf-Lieder zu singen. Natürlich erhält er die Zusage, Jäger singt sechs Lieder, davon das erste ist: die

*) Jägers Schwiegermutter, Sophie Wilczek, und später seine Gattin Aurelie bekleideten ehrenvolle Stellungen als Gesanglehrerinnen am Konservatorium.

**) Brieflich an den Verfasser.

Fussreise von Mörike. Der Erfolg war beispiellos. Aus dem Beethoven-Abend wird ein Wolf-Abend, und ausser Wolf freut sich niemand mehr, als Schalk, der Konzertgeber, der den bisher oft an sich zweifelnden Komponisten immer und immer wieder angefeuert und aufgerichtet hatte. An diesem Abend ist Wolf zum ersten Male als Komponist wie als ausübender Künstler vor die Öffentlichkeit getreten: er hatte selbst den Klavierteil übernommen.

Kurz darauf wird Jäger von den Gebrüdern Th. ersucht, an ihrem Klavierabend bei Bösendorfer mitzutun, und zwar werden von ihm ausdrücklich Wolfsche Lieder verlangt. „Ich sang damals deren acht, und der Erfolg war womöglich noch toller, und für die Konzertgeber so deprimierend, dass sie mir weder dankten, noch mich je wieder zu einer Mitwirkung einluden."

Mochte auch die Presse abwinken, und das nicht gerade in den liebenswürdigsten Formen, Jäger liess sich nicht abschrecken. Seine Sendung gab ihm Mut, seine Kraft Selbstvertrauen. Er sang Wolf sowohl im Wagner-Vereine wie in eigenen Konzerten, gastierte mit Wolf in der Singakademie (17. Dezember 1889), im Wiener Goethe-Verein*) (21. März 1890), kurz: „mit der ganzen moralischen Energie seines Charakters und mit der ebenso feinsinnigen wie mannhaften Kunst seines Vortrages verstand er es für die eigenartige und ausdrucksreiche Lyrik des merkwürdigen genialen Jünglings ein wachsendes teilnahm- und verständnisvolles Publikum zu gewinnen."**)

Jäger hatte auch seinem ältesten Freunde, Hans von Wolzogen, dem Herausgeber der Bayreuther Blätter, von den Liedern Wolfs geschrieben. Bald darauf brachten nun die Bayreuther Blätter Notizen, die die Aufmerksamkeit weiterer Kreise in Deutschland erregten, leider nur nicht der, auf die es ankam: der Sänger. In den Jahrgängen 1888—1890 findet man wiederholt längere Besprechungen der Lieder und der Wolf-Abende des Wiener Wagner-Vereins, und Wolzogen forderte die Vereinsvorstände in anderen Städten auf, es den Wienern gleichzutun, und „weniger Bruchstücke aus dramatischen

*) Der Goethe-Verein richtete nach dem Konzert ein eigenes Dankschreiben an Wolf. „Wir müssen uns Goethe durch Wolf explizieren lassen" äusserte damals ein Vereinsmitglied zu Schur.

**) H. v. Wolzogen: Bayreuthheft der „Musik" (1902).

Werken als echtbürtigen Nachwuchs vom Bayreuther Geist" zu pflegen, wohin eben Wolf wie kein anderer zähle.

Durch Jäger drang Wolf auch siegreich in seine Heimat ein. Denn der Grazer Architekt Friedrich Hofmann, damals zweiter Obmann des Grazer Wagner-Vereins, und mit Jäger durch Wolzogen bekannt geworden, hörte ihn in seiner Wohnung mit Schalk zusammen gegen zwanzig Lieder Wolfs vortragen. Es machte ihm solchen Eindruck, dass er sogleich alles zusammenkaufte, was von Wolf zu haben war, und am 12. April 1890 hatte Graz sein erstes Wolf-Konzert. Es ging mit Schnelligkeit, denn der Obmann des Grazer Wagner-Vereins war der modern gesinnte Friedrich von Hausegger; und einen Pianisten hatte man, wie er selten zu haben ist an Dr. Heinrich Potpeschnigg.

Der landschaftliche Rittersaal war aufs dichteste besetzt mit Mitgliedern des Wagner-Vereins und musikalischen Persönlichkeiten, die vorher auf den Charakter dieser Lieder aufmerksam gemacht worden waren. Das sogenannte Sensationspublikum fehlte. Der Erfolg in diesem Kreise war überraschend. Jäger sang den Tambour, den Gärtner, den Rattenfänger, den Freund, den Musikanten, den Jäger, Anakreons Grab, das Gebet usw., im ganzen zwölf Lieder. Aber daraus wurden ihrer sechsundzwanzig, denn manches Stück musste nicht weniger als dreimal gesungen werden. Die „Tagespost" berichtete über dies denkwürdige Konzert ausführlich und schloss das begeisterte Referat mit den Worten: „Zwölf Lieder von einem und demselben Komponisten in einer Reihenfolge gehört haben und doch den Wunsch empfinden, noch mehr zu vernehmen — das ist ein klarer Beweis von der ungewöhnlichen Bedeutung, von dem Werte der Kompositionen ... Hugo Wolf ist ein Liederkomponist ersten Ranges. Seit Schubert haben wir nicht viele seinesgleichen." Im Grazer Wochenblatt erschien zu gleicher Zeit ein von Hofmann verfasster längerer Aufsatz, der die Originalität der Wolfschen Musik in liebevoller Weise auseinandersetzte. Wolf war von dem Grazer Erfolge, der einen wohltuenden Gegensatz zu seiner Wiener Erfolglosigkeit bildete, aufs tiefste bewegt. Insbesondere dankte er Hofmann bei einem Besuche in Wien für dessen Aufsatz: er sei es ja leider gewöhnt, von der Wiener Presse verschwiegen zu werden. Jäger gab am 6. Januar 1891

ein zweites Wolf-Konzert in Graz, abermals von Dr. Potpeschnigg begleitet, und der Erfolg war, wenn auch nur auf einen engeren Kreis beschränkt, womöglich noch grösser. Den dritten grossen Wolf-Abend gab dann das Künstlerpaar August Krämer und Marie Krämer-Widl im Mai 1892 unter der Ägide des Wagner-Vereins. Man sang — achtzehn Wolfsche Lieder, Dr. Potpeschnigg war wiederum der getreue Eckart am Klavier, und Franz Schalk, damals Theater-Kapellmeister in Graz, spielte das Violinsolo im Mörikeschen Gebet.

Schon nach dem ersten Konzert in Graz hatte Wolf durch Jäger von der erzmusikalischen Begabung des Dr. Potpeschnigg erfahren, und kurz darauf — es ist im Sommer 1890 gewesen — richtete Potpeschnigg einen herzlichen Brief an Wolf, in dem er ihn zum Besuche auf seinem einfachen Landsitz, Krumpendorf am Wörthersee, einlud. Wolf kam zwar nicht, aber von da an traten die beiden einander nahe und blieben in enger Freundschaft verbunden. Heinrich Potpeschnigg, bedeutend älter als Wolf, war seines Zeichens Zahnarzt; jetzt lebt er in Berlin als freier Künstler. Ein Musiker von den feinsten Instinkten, ein Pianist, der das Verborgenste aus der Komposition holt, ist er das Ideal eines Wolf-Begleiters. „Ich habe immer zugesehen, wie es Wolf macht," erzählte er mir, „und nicht ihm vorspielen wollen". Und die, die mit Potpeschnigg musizieren, besitzen an ihm eine Art musikalischen Geradhalters. Wenn Potpeschnigg jemandem ein Wolfsches Lied erklärt, kann er dabei selber bis zu Tränen gerührt werden. Denn in dem hartgeschnitzten Manne klopft das weichste Herz. Den musikalischen Blutstropfen hat er offenbar vom Grossvater geerbt, von Karl von Holtei. Und von diesem genialischen Manne hat er auch etwas „Literarisches" geerbt: den „prachtvollen riesengrossen" Schreibtisch, der auf Hugo Wolf überging und dessen Wohnung in der Schwindgasse zierte.*) Potpeschnigg, von Wolf auch Enrico genannt und nicht zum Mindesten seiner praktischen Talente wegen hochgeschätzt, wird uns noch öfter begegnen.

Was nun Jäger betrifft, so hat er bis zum Abschluss seiner

*) Juli 1896. — Von Holtei heisst es in einer Literaturgeschichte: „1850 fand er in Graz, wo seine Tochter verheiratet war, einen Ruhepunkt nach langem Wanderleben. Er kaufte sich einen Schreibtisch und wurde sesshaft."

Tätigkeit, der in die Mitte der Neunziger Jahre fällt, nur noch Wolf in Konzerten gesungen, ohne Rücksicht auf irgendwelche Angriffe. „Wolf dankte mir für meine Hingabe durch Stiftung aller seiner erschienenen Liederbände, als ersten des Mörike mit der Dedikation: ‚Dem opfermutigen Freunde und mächtigen Weckrufer zur dauernden Erinnerung an seinen dankbaren Hugo Wolf. Wien, 10. März 1889.‘ — Später, vor seiner Erkrankung, hat er mir zu Weihnachten die drei Gedichte von R. Reinick: Gesellenlied, Morgenstimmung, Skolie dediziert, und diese waren auch die letzten, die ich überhaupt noch mit seiner Begleitung gesungen. Und hätte er es auch nicht getan, ich würde mich bis an mein Lebensende an dem eigenen Bewusstsein freuen, für einen solchen Kerl, so viel an mir lag, die Bahn gebrochen zu haben."

So Ferdinand Jäger. Ein seltsamer Zufall hat diese schlichten Wahrheiten bestätigt. Denn acht Tage, nachdem er die letzten Sätze geschrieben, starb Jäger eines plötzlichen Todes; eben hatte er, der kräftige Sechziger noch eine Lungenentzündung überstanden. Es war am 13. Juni 1902. Ein kernhafter Charakter, ein echter deutscher Edelmann, nahm er lauter und rein die Gesinnung mit ins Grab, die ihn bis an sein Lebensende erfüllt hatte . . . „Es war ein hoher künstlerischer Genuss, ähnlich dem, welchen Meister Eugen Gura uns mit den Balladen Löwes einst bereitet hat, von Ferdinand Jäger Wolfsche Lieder zu hören. In dem Grüss dich Gott, Deutschland aus Herzensgrund! klang so recht die innerste deutsche Seele dieses vortrefflichen Menschen in das ergriffene Gemüt seiner Hörer!" Mit diesen Worten feierte Hans von Wolzogen den heimgegangenen Künstler und Freund in dem schönen Nekrolog, der im Bayreuth-Heft der „Musik" (1902) erschien.

Wir kehren zu Wolfs persönlichen Schicksalen zurück. Mit der Zeit hatte es Schalk sogar vermocht, Wolfs unüberwindliche Scheu vor allem Öffentlichen und Publikumhaften zu besiegen, so zwar, dass er ihn bewog, persönlich im Wagnerverein zu erscheinen. An Donnerstagabenden sass man nun dort in enger Tafelrunde beisammen, und es war ein entre nous gleichgestimmter Menschen im kleinen Silbersaal des Musikvereinsgebäudes. Wolf kam und gab seine Sachen

zum besten, „ganz frisch noch die Schrift und die Tinte noch nass“, rezitierte, spielte und sang; später übernahm Jäger das Singen. Selbst die Ältesten fingen da Feuer. „Den Wagnerverein“, schrieb Wolf am 23. März 1888 an Strasser, „habe ich an einem Abend, an dem ich meine neuesten Lieder vortrug, geradezu toll gemacht. Die Kerle gehen für mich in die Hölle, wenn's sein muss. Ich werde dort gefeiert wie ein König.“

Aber es gab auch Malkontenten; es kam zu Palastrevolutionen. Und die Liebe der beiden ersten „Wolfianer“ musste stark genug sein, ihren Schützling gegen die eigenen Parteigenossen zu verteidigen; denn Wolf — es ist charakteristisch für die Zeit — war damals noch weit entfernt, in seiner Bedeutung auch nur von allen Wagnerianern erkannt zu werden. Am 15. Dezember 1888 veranstaltete Josef Schalk den schon erwähnten Musikabend, dessen Programm nur Beethovensche und Wolfsche Kompositionen enthielt. Schalk spielte die Waldstein-, die Hammerklaviersonate, die Prometheus-Variationen op. 35, Jäger sang eine ganze Schar von Wolfschen Liedern, die mit Begeisterung aufgenommen wurden. „Dass nur Beethoven und meine Wenigkeit auf dem Programm stehen“, schrieb Wolf am 8. Dezember 1888 an Strasser, „hat unter den mir feindlich Gesinnten schon viel Ärgernis gegeben. Andererseits kannst Du daraus entnehmen, wie hoch meine Sachen geschätzt werden.“ Hochgeschätzt — allerdings. Sogar lebhaft beklatscht von dem leicht hingerissenen Publikum, aber gewertet nur von wenigen, von einem ganz engen Kreis. Selbst der wohlmeinende Theodor Helm konnte einen leisen Tadel nicht unterdrücken, als Wolf mit Beethoven allein auf einem Programm erschien — eine Zusammenstellung, an der wir heute nicht den leisesten Anstoss nähmen — und er schrieb in der Deutschen Zeitung vom 19. Dezember 1888:

„Der heissblütige junge Steirer würde in der musikalischen Welt kaum zu Worte kommen, wenn sich seiner nicht ein paar gute Freunde annähmen, jetzt in Wien besonders der Chorleiter der Akadem. W. V., Professor Josef Schalk. Vielleicht ist der ausgezeichnete Musiker in seiner liebenswürdigen Obsorge um den Freund und Gesinnungsgenossen diesmal sogar etwas zuweit gegangen. Er kündigte für seinen am Sonntag veranstalteten Musikabend nur zwei zu hörende Komponisten an: Beethoven und — Hugo Wolf! Diese unmittelbare Nebeneinanderstellung des grössten Meisters der Töne und eines jungen auf-

strebenden Liederkomponisten (wäre derselbe auch der talentierteste) klang denn doch ein bisschen herausfordernd. Davon abgesehen dankten wir den an Herrn Schalks Musikabend vorgeführten Wolfschen Liedern und Gesängen den reichhaltigsten Genuss."

Aber Helm sollte noch gewaltig überboten werden, war es ja doch schon ein Verdienst, dass er den Finger nur so sachte erhob. Denn auch gute Wagnerianer schüttelten die Köpfe, und namentlich ältere, denen das Wort vom Ewig-Jungen eben nur ein Wort war, fingen an zu raisonnieren. Man opponierte bald gegen Schalk und seine „Richtung", Parteien bildeten sich in der Partei. Es gab Auftritte, und schliesslich feierten die Unzufriedenen ihren Exodus. Ein Hauptdissident ist der schon erwähnte Dr. Hans Paumgartner gewesen, ehemals der Freund Wolfs, und ein einflussreicher Musikkritiker. In der Wiener Abendpost, seinem Blatte, legte er denn gehörig gegen den Wagnerverein, gegen Schalk und Wolf aus, wozu ihm der Beethovenabend die willkommene Gelegenheit bot.*)

„Man muss natürlich absehen und darf sich auch nicht in ungerechte Opposition treiben lassen durch die zur Satire geradezu herausfordernde Art, mit welcher das Konzert (Pardon: der Musikabend) Wolf in Szene gesetzt wurde. Beethoven und Wolf, Wolf und Beethoven waren das Programm, eine Zusammenstellung, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Der hiesige akademische Wagnerverein, der (wie lucus a non lucendo) gar nicht mehr Wagner kultiviert, sondern unter dieser Flagge alle möglichen Dinge führt, erklärt Hugo Wolf für den ersten Lyriker. Schuberts Erlkönig war eine Vorahnung der Charakteristik, wie sie in Wolfs Gesängen so glänzend zur höchsten Vollendung gereift ist. Dieses und noch anderes himmelblaues Zeug wird ausgesprochen und Hugo Wolf darf wohl wünschen, dass ihn der Himmel vor solchen Freunden bewahren möge —"

Hierauf folgt eine mörderische Kritik der einzelnen Lieder, die uns aber nur durch eine einzige Probe erheitern, nicht in extenso beschäftigen soll, da sie von demselben Musiker herrührt, von dem wir wissen, dass er in Wolfs „Seufzer" die None unter der Oktave nicht verstand.

„In Peregrina und in Anakreons Grab tritt der Mangel an Erfindung und das vergebliche Abmühen, dieses Gebrechen durch Stimmung ersetzen zu wollen, deutlich zutage. Durchwegs Stimmung und kein musikalischer Gedanke!"

*) Wiener Abendpost vom 18. Dezember 1888 No. 290.



MEHLMARKT, JETZT NEUER MARKT, IN
WIEN MIT DEM KÖCHERTSCHEN HAUSE



EINGANG ZUM LANDSCHAFTLICHEN
RITTERSAAL IN GRAZ

So ging es längere Zeit fort und man mag entnehmen, was für Leute Schalk und Jäger waren, die sich das gefallen lassen mussten und dennoch nicht nachgaben. Aufs tiefste angewidert von diesen Katzbalgereien war Hugo Wolf selbst, und das Mass seiner Erbitterung lief über. Er schrieb dem Wagnerverein förmlich eine Absage; und der Brief, den Schalk von ihm empfing, trägt das Siegel seiner Natur. Er litt unter der Öffentlichkeit. Ist doch das höchste Glück eines Menschen die Unabhängigkeit, die Freiheit, sich die zu wählen, mit denen man umgehen mag, und was musste ein empfindlicher Künstler dulden, wenn er sich als Abhängigen des Publikums sah, wenn er nicht mehr er selbst sein konnte unter den anderen, unter Gönnern und Feinden. Sein ganzer Stolz warf sich dagegen:

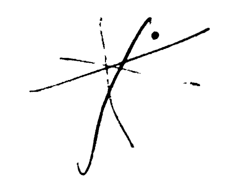
„Erwarte mich morgen nicht. Seit dem gestrigen Abend hat mich eine fürchterliche Menschenscheu überkommen, dass es mir völlig unmöglich erscheint, irgend jemandem in die Augen schauen zu können. Ich will denn überhaupt von nun wieder mehr denn je mir gehören. Ich passe in keine Gesellschaft. Ich bin ein Mensch, der in allem nur nach Impulsen handelt und wenn sich in mir die gehörige Menge Elektrizität angesammelt, geschieht etwas, entweder in Gedanken, Worten oder Werken, mögen sie nun gut oder böse sein. Die klugen Leute jedoch handeln immer nach den Gesetzen der Logik, der Räson usw. usw. und deshalb gibt es zwischen mir und ihnen häufige Differenzen. Ich werde durch mein impulsives Vorgehen meine Freunde gewiss nicht mehr kränken, denn es ist fest beschlossen, den Wagnerverein ein für allemal zu meiden. Liebster Freund! wirst Du mich nicht einen Erzschelm nennen müssen, wenn ich so fortfahre um die Gunst des Wagnervereins zu buhlen. Wahrlich mein bisheriges Verhalten stimmte schlecht zu meinen Äusserungen, dass ich vollkommen zufrieden bin, wenn Euch Dreien meine Sachen gefallen, und dass mir das Publikum vollständig gleichgültig sei, entscheide es sich nun für oder gegen mich. Was brauch ich den Wagnerverein? Was brauch' ich Sänger und Sängerinnen? Will ich ein berühmter Mann werden? Ja, ich war auf dem Wege mit aller Gewalt, dieses Ziel anzustreben. Unsinn! Torheit! Blödsinn! Als wenn die Befriedigung gemeinster Eitelkeit Ersatz böte für die mannigfachen Opfer, Mühen, Infamien, Insulten,

Verbrechen, die mit der Erreichung eines solchen Zieles verbunden sind. Zehntausend Teufel mögen mich auf der Stelle holen, wenn mir noch einmal dergleichen Sorgen das Hirn beschweren. Nichts mehr davon. Ich will mit der Öffentlichkeit nichts zu tun haben; die Öffentlichkeit ist eine infame Kanaille. Ich will nur Privatmann sein. O wär' ich ein Schuster gleich dem unvergleichlichen Sachs. Wie froh, wie glücklich könnte sich mein Leben gestalten! An Werktagen geschustert und Sonntag im Feiertagsgewand komponiert und das nur aus „liebem Zeitvertreib“ ganz intim nur für mich und ein paar Freunde. Z. B. Dich, Löwe und Hirsch. Ja, das wäre eine Existenz! Du siehst, lieber Freund, dass es mir darauf ankommt, Philosoph zu sein. Ich bin nicht genug Philosoph, um mich über den Neid und die Machinationen meiner Feinde hinwegzusetzen, aber gerade genug Philosoph, um nur für mich allein zu leben und die Öffentlichkeit gänzlich zu ignorieren. Wollte ich nicht Dir und Franziskus*) vor der Öffentlichkeit — da ihr doch in derselben für mich eingestanden — meine Dankbarkeit bezeugen, keine Macht brächte mich dazu, die Eichendorffschen zu publizieren. Damit hat es aber dann ein für allemal sein Ende. —

Ich sehe natürlich nicht ein, warum ich mit dem Wagnerverein mich herumbalgen soll, da der einzige Grund, Plackereien und Verfolgungen zu erdulden sich als unzulänglich erweist: ich meine der materielle Gewinn. Bin ich ein Narr Zeit und Geld zu opfern um des herrlichen Vergnügens willen, verschiedentlichen ungewaschenen Mäulern Gegenstand der albernsten Urteile zu sein? Ist es nicht viel besser und schöner, von einigen Menschen geliebt und verstanden als von Tausenden gehört und geschmäht zu sein?

Der Teufel Eitelkeit und Ruhmsucht wird mich nicht wieder beim Schopf kriegen, darauf kannst Du Dich verlassen. Ich bin kein wahnwitziger Muhamed, um mit Feuer und Schwert meine Sachen zu verbreiten, und keinem meiner Freunde soll meinethalben nur ein Haar gekrümmt werden. Sehe jeder, wie er sich selber durchzuschlagen vermag; ein jeder hat mit sich selber genug zu tun. Nur keine Apostel! Märtyrer werden in unserem Zeitalter nicht mehr heilig

*) Franz Schalk.



gesprochen. Nicht mehr ‚internes', sondern (mit Dr. Reisch)*) nur mehr ‚internstes'. Für Euch wird meine Interpretation gerade noch ausreichen und unser Konzertsaal sei der vierte Stock Jordangasse 7 und hiermit vale. Dein vollkommen zufriedener Hugo Wolf. Döbling, 8. Februar 1889."

Wolf wollte also mit dem Wagner-Verein nichts mehr zu tun haben. Es sähe wie Undank aus, wenn wir nicht die Antriebe des Künstlers kennten. Er wollte dort nicht mehr erscheinen, und doch hat er in den folgenden Jahren oft genug dort musiziert. Was hat es denn mit seinen öfters wiederkehrenden wegwerfenden Bemerkungen über Wagner-Vereine, Wagner-Zweigvereine u. dgl. m. überhaupt auf sich?**) Es sind impulsive, nicht prinzipielle Äusserungen, Stimmungen nicht Entscheidungen. Und Schalk? Schalk war in einer tragikomischen Situation: Er hatte für den Freund gekämpft, sich Feinde gemacht, und das Ergebnis war, dass beide dem Wagner-Vereine absagten. Aber er liess nicht locker. Nun ging er erst recht ins Zeug und ruhte nicht, bis die Krise überwunden war. Einige Jahre später schrieb er seinen Aufsatz über das Musikmachen in Wagner-Vereinen (1891),***) in welchem er sein Tun und Lassen mit tiefen Gründen stützte.

Er knüpfte an Wagners Wort an, „dass der Begriff des Monumentalen ein im wesentlichen kunstfeindlicher ist". Wir wollen keine Götzen. Wir wollen Richard Wagner gewiss nicht durch die historische Brille Bach-Beethovenscher Kunsterfahrungsweisheit betrachten, nein — umgekehrt! Durch Wagner können wir erst in die Welt dieser Genien reiner und tiefer zurückblicken. Wir wollen aber auch nicht Wagner zum Klassiker erstarren lassen. Nein. Nur wer sich in lebendigster Fühlung mit dem Kunstschaffen der Gegenwart zu erhalten vermag, hat das Recht sich Erbe des Wagnerschen Geistes zu nennen.

„Und deswegen lauschen wir gern und eifrig dahin, wo wir die lebendigen Wirkungen der Wagnerschen Kunst fortzeugend zu erspüren glauben. Mit Stolz und inniger Freude bekennen wir den Zug frischen

*) Mitglied des Wagner-Vereines.

**) Vgl. den Brief an Kauffmann vom 24. XI. 1893.

***) Jahresbericht des Wagner-Vereines.

2*

Lebens, der unsere Vereinstätigkeit so auffallend durchweht, jenen beiden Namen zu danken, die wir von unserem Kreise aus nunmehr auch zu immer steigender allgemeinen Anerkennung gelangen sehen. Anton Bruckner, der grosse Symphoniker zeigt uns im gewissen Sinne erst deutlich, was die Tonkunst allein Richard Wagner verdankt — ein Fortleben und Blühen, an dem unser Meister selbst vorher noch zweifeln konnte. Und welchen Empfindenden muss es nicht mit wahrer Erquickung erfüllen, wenn selbst das Gebiet subjektivster Lyrik, das ja dem deutschen Gemüte so ureigentümlich zugehört, nach trostloser Verflachung wieder frische Lebenskraft gewinnt und in den Gesängen Hugo Wolfs mit ungeahnter Fülle hervorbricht?“

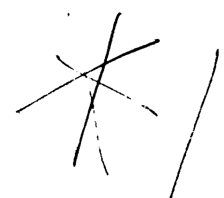
Dieser Aufsatz dürfte die Schlussrede in dem Prozesse gewesen sein, den Schalk für Wolf glüklich zu Ende führte.

Wenn schon erprobte Wagnerianer Wolf für ein Untalent gehalten hatten, um wie viel niedriger mussten ihn die „prinzipiellen“ Gegner der Wagnersache einschätzen: alle die, die durch seine radikale Feder ebenso als Pächter des musikalischen Geschmackes beleidigt, wie durch die Neuheit seiner Kunst als Wächter des Klassisch-Schönen überrumpelt worden waren. Kurz, die ganze Schar konservativer Feuilletonisten, denen er durch die Propaganda des Wagner-Vereines von vornherein verdächtigt war, die ihn, wie Bruckner, für eine Vereinsgrösse, eine Lokalerscheinung hielten, und nicht anders auf ihn herabsahen, wie die Gemeinderäte auf den Dorfnarren.

Am 5. März 1889 gab Jäger abermals ein Wolf-Konzert. „Er soll früher Musikkritiken geschrieben haben,“ rief eine geärgerte Stimme in einem Wochenblatte —:

„Musikkritiken, die sich nicht des besten Leumunds erfreuten, und hat auch Lieder komponiert, welche ihm den freundschaftlichen Rat eintrugen, er möge doch lieber Kritiken schreiben. Von seinen Kritiken habe ich zu wenig gelesen, um sie beurteilen zu dürfen; ich kenne von Wolf nur das ‚geflügelte‘ Wort, dass ein Paukenschlag Liszts mehr wert sei als eine Brahmssche Symphonie.“

In Wahrheit hatte Wolf einmal davon gesprochen, dass auch ein Instrumentationseffekt innerlich bedingt, und nicht bloss Äusserlichkeit sein solle. Später hätte er auch kaum seine Lisztbegeisterung von damals aufrecht erhalten; aber es ist müssig auf die Sache weiter einzugehen. So oder so — man suchte einen Vorwand, dem unbe-



quemen Musiker eins anzuhängen, und gerade unser Zitat lüpft den Vorhang, hinter dem die Dunkelmänner arbeiteten. Freilich konnte es der Autor — er zeichnete merkwürdigerweise mit H. W. — nicht über sich bringen, Wolf Begabung für seine Art zu schaffen, ganz abzusprechen. Nur fand er, dass sich Wolf masslos übernähme, dass er für den Beifall der Parteigenossen arbeite, keinen kritischen Massstab anlege, eine Laufbahn der Verwilderung gehen werde, und ähnliche Liebenswürdigkeiten mehr. Wolfs Auffassung des Mörikeschen Jägers sei übrigens eine psychologische Unmöglichkeit, vorausgesetzt, dass dieser Jäger nicht ins Narrenhaus gehöre:

„Der Ton, in welchem der Komponist ihn zum Mädchen sprechen lässt, ist . . . ein Ton von erschreckendster Roheit, das Kreischen eines wilden Tieres. Gerechter Gott, am Klavier wird sogar eine Kanone schwersten Kalibers losgefeuert . . . !"

Man glaubt einen der Nasen-Rezensenten zu hören, deren Typus von Wolf im „Abschied" verewigt wurde: „Sie geben zu, dass das ein Auswuchs is'."

Das grellste Licht fällt auf das Verhalten der Kritiker zu Wolf und seiner Umgebung aus einer Besprechung desselben Jägerschen Konzertes, die am 9. März 1889 in der Alten Presse unter dem Titel „Musikalische Wohl- und Übeltäter" erschien und von Max Kalbeck unterzeichnet war, eine Besprechung, auf die auch der vorherzitierte Rezensent angespielt hat. Die Motive und Untermotive des Kampfes erscheinen in blitzartiger Beleuchtung. Zuerst macht sich der Verfasser über den Wagner-Verein und dessen Konzert lustig, in dem „die gemeinnützigen Klänge der verlängerten Tannhäuser-Ouvertüre und der Brucknerschen E-dur-Symphonie" gehört wurden, Werke, die dazu „beigetragen haben werden, einigen braven Wagner-Knaben, welche durch hervorragende Leistungen im Applaudieren die Aufmerksamkeit ihrer zuständigen Behörden zu erregen wussten, die erforderlichen Freiplätze in der Bayreuther Festkolonie zu verschaffen! Der heilige Gral erleuchte, stärke und beschütze sie."

Dann kommt Bruckner an die Reihe.

„Ein sanguinischer Enthusiast hat uns prophezeit, dass es nur noch einer kleinen Spanne Zeit bedürfen werde, um die in „klassischen Vorurteilen" befangene musikalische Welt zu dem beseligenden Glauben an Bruckner und seine Symphonieen zu bekehren. Hans Richter, ehemals einer der eifrigsten

Apostel dieser von den Gesetzen der Logik und Thematik völlig unabhängigen Offenbarungsmusik, scheint anderer Meinung zu sein. Wenigstens konnte er sich bisher nicht dazu entschliessen, das opus summum et maximum des Ansfeldener Messias, die E-dur-Symphonie in den Philharmonischen Konzerten zu wiederholen."

Nachdem die Wagner-Vereinsleute, und das ehrwürdige Haupt Anton Bruckners genügend bedacht waren, bekommt Hugo Wolf sein Teil.

„Der Liederabend des Herrn Ferdinand Jäger war reich an Überraschungen. Gewohnt, Herrn Jäger in jener Zusammensetzung von Trikots und Bärenfellen zu sehen, welche auf der Bühne des Wagnerschen Musikdramas das Geschlecht der Wälsungen bedeutet, waren wir überrascht, anstatt des jungen blondmähnigen Siegfried einem schlichten Manne in vorgerückten Jahren zu begegnen, welcher keineswegs das wilde Hoho! Hahei! der Schmiedelieder, sondern ganz im Gegenteil — die zahme Adelaide von Beethoven und alte liebe Schubertsche Weisen sang. Doch seine Stimme klang jugendlich und strafte seine grauen Haare Lügen. Zwar sagt ihr das eigentlich Lyrische nicht zu, aber der Sänger ist Künstler genug, um sein sprödes Organ zu schmeidigen und dem Ausdruck sanfterer Gefühle anzupassen. Sehr dankbar waren wir Herrn Jäger für den Vortrag der Lieder aus den ‚Bildern des Orients' von Heinrich Marschner. Diese farbigen, zarten und lieblichen Tonstücke aus der Vergessenheit hervorgeholt zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst. Selbst durch die geschmacklose Wahl einer Wolfschen Liederreihe, mit welcher Herr Jäger sein Konzert abschloss, soll dieses Verdienst nicht geschmälert werden. Kindisches, klingeldürres Zeug, abenteuerlich banale Melodieen und lächerliche Harmoniekrämpfe, welche für Emotionen von Geist angesehen zu werden wünschen! Herr Hugo Wolf, welcher sehr eigenhändig am Klavier begleitete und weder das Instrument noch den Sänger schonte, hat früher als Reporter durch einige sonderbare Proben seines Stils und Geschmacks in musikalischen Kreisen unfreiwillige Heiterkeit erregt. Es ist ihm der Rat gegeben worden, sich lieber aufs Komponieren zu legen. Die jüngsten Erzeugnisse seiner Muse haben dargetan, dass dieser wohlgemeinte Rat vom Übel war. Er sollte doch wieder Kritiken schreiben!"

Wenn wir annähmen, dass Herr Max Kalbeck ein konservativer Kritiker sei, so könnten wir die konservative Kritik als retardierende Kraft des Kunstlebens betrachten, ähnlich wie es der Konservativismus im Kräfteparalellogramm des politischen und sozialen Lebens wirkt. Aber ist das, was Herr Kalbeck schrieb, konservative Kritik? Ist es Kritik? — Es ist Rache. Der giftige Ton muss gerade dem feineren Leser verdächtig sein, und in seinen Augen muss die Darstellung an Glaubwürdigkeit in demselben Masse einbüssen, als sie unsachlich wird. Denn was sollen Bemängelungen wie „kindisches,

klingeldürres Zeug" oder „lächerliche Harmoniekrämpfe"; sollen es Urteile sein? Was sollen Entstellungen wie die Behauptung, dass Wolf — an sich nichts Herabsetzendes — Reporter gewesen sei, während er so gut wie Herr Kalbeck sein Brot als Musikkritiker verdient hatte? Aber noch mehr. In diesem Konzert hatte Jäger Anakreons Grab gesungen. Herr Kalbeck hatte die Weihe dieses Gesanges nicht gehört. In diesem Konzerte hatte Jäger den Rattenfänger gesungen. Herr Kalbeck hatte den dämonischen Humor dieses Stückes nicht gehört. In diesem Konzerte hatte Jäger „Hätt' ich irgendwohl Bedenken" gesungen. Herr Kalbeck hatte die feurige Melodie dieses Liedes nicht gehört. „Frühling übers Jahr," „Trunken müssen wir alle sein," „Komm, Liebchen, komm!" — das alles wurde gesungen und das alles hat Herr Kalbeck nicht gehört; oder nicht hören wollen. Es ist Beckmessertum der schlimmsten Art, hervorgegangen aus der zum Glück veralteten Dilettantenmanier, zuerst zu fragen: wer hat die Sache gemacht; nicht: was ist sie, wie erkenne ich sie? So setzt Herr Kalbeck seiner Sachlichkeit die Krone auf — durch ein Lob. Durch das Lob nämlich, das er Ferdinand Jäger für den Vortrag der Lieder aus den Bildern des Orients von Heinrich Marschner spendete. Dieses Lob wäre seiner Feder wohl nie entfahren, wenn er gewusst hätte, dass Hugo Wolf es war, der Jäger auf diese Liederreihe eigens aufmerksam gemacht, und dass er, Kalbeck, also eigentlich nicht Jägers, sondern Wolfs Geschmack ein Kompliment gemacht habe. Genug. Wolf befindet sich in bester Gesellschaft. Auch Richard Wagner und Anton Bruckner haben es von Herrn Kalbeck mit dem Knüppel bekommen.*) Manche Menschen aber, sagt ein deutscher Dichter, sind das Zifferblatt der Zeit; zerschlägt man das Zifferblatt, so ändert man nicht die Zeit.

*) Herr Kalbeck über Wagners Tristan und Isolde: „Dem Schiffsjungen, der sich untersteht, das poetisch wie musikalisch gleich abgeschmackte Lied von dem an blähenden Seufzern leidenden irischen Kinde öffentlich zu singen, müsste ein solcher Schabernack mit dem Tauende ausgetrieben werden. Man schämt sich in die Seele des deutschen Volkes hinein, wenn man dieses zur Seekrankheit reizende Matrosenlied hört." „Nur der vollständige Mangel an Verständnis für das Wesen der Musik oder auch der Besitz eines sehr kindlichen Gemütes sichern derartigen Kunstmitteln (Wagners tonmalerischen Leitmotiven) ihre Wirkung." (1883.)

Was Hugo Wolf betrifft, so mag er wie jeder schaffende Künstler unter dem Mangel der persönlichen Anerkennung gelitten haben, denn Luft und Lob ist das einzige, das, wie Jean Paul sagt, der Mensch nicht entbehren kann. Aber das war nur eine Hälfte seines Leidens. Die andere lag in dem Mangel des sachlichen Einverstehens, lag darin, dass man mit seinem Kunstwerk den neuen, den Wagnerschen Geist und seine Triebkraft leugnete. So wie er sich nur als Erfüller dieses Geistes, als Diener dieser neuen Zeit erschien, so musste er den Grund seines Lebens eingerissen sehen, wenn man ihn als Strebenden nicht würdigte. Feiner organisierte Menschen leiden überhaupt an der Welt, auch wenn sie augenblicklich nicht ihrer Person entgegentritt, sondern nur dem, was sie lieben und ihren Lebensinhalt bedeutet. So wie es uns durch die Glieder zuckte, wenn die Frau Doktor Soundso bei Tisch den Tristan fad nannte — wie oft mussten wir uns nicht damit verwunden lassen, ohne der Konvention zuliebe aufstehen zu dürfen — so musste es Wolf in die Seele hinein verwunden, wenn man, sei es gleichgültig oder boshaft, über sein Schaffen redete oder schwieg, weil damit Richard Wagner und sein ganzer Kulturkreis beleidigt oder geläugnet war.

Es gab wohl auch erfreuliche Ausnahmen. So ist eine feine Besprechung von Max Graf über das Spanische Liederbuch zu erwähnen, die in der Wiener musikalischen Rundschau vom 20. November 1891 erschien, wenn auch neben Wolf noch andere ziemlich obscure Komponisten gestellt sind. Oder der Aufsatz von Prof. Dr. A. Höfler über die Goethe-Lieder in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins vom 20. Februar 1890. Hierzu kamen später Dr. Robert Hirschfeld in der Wiener Abendpost und Dr. Max Vansca in verschiedenen kleineren Blättern. Aber die Massen lasen das kaum.

Im ganzen gilt, was Dr. Friedrich von Hausegger über Wolf und seine Gegner gesagt hat, und es ist so vortrefflich, dass wir mit Besserem diesen unerfreulichen Abschnitt nicht beschliessen könnten: „Der erste und vielleicht stärkste unter den Feinden ist das dem deutschen Volke mehr als jedem andern eigene Misstrauen gegen alles neue, die Furcht vor dem Schatten des Grossen, die Trägheit des Herzens im Einstehen für das als wahr und echt Empfundene, der Mangel an Gerechtigkeitssinn dem ungerecht Vernachlässigten

oder Verunglimpften gegenüber. Zudem ist Hugo Wolf eine spröde Natur, scharf in ihren Äusserungen, nicht mit der beneidenswerten Gabe ausgerüstet Freunde durch den Schein zu gewinnen, welcher seinem Wesen nicht entspricht." *) Wolf hat viel um seine Kunst gelitten; aber sind solche Leiden nicht auch die Quellen grossen Glückes? Darf ein Künstler sie entbehren? Nur wo Persönlichkeit ist, da ist auch Widerstand; und wer viel gehasst wird, wird auch viel geliebt. Aus den grossen Schmerzen aber kommen all die kleinen Lieder ...

Wolfs Freunde schlossen sich natürlich um so dichter um den Verfehmten und je stärker man ihn drückte, desto enthusiastischer hoben sie ihn empor. Aber es blieb nicht bei billigem Enthusiasmus. Die Freunde zeigten sich als Freunde, indem sie auch durch die Tat seine Sache nach Kräften förderten. Und wenn Wolf diese Förderung annahm, handelte er im Sinne Wagners, der an Ferdinand Heine einst geschrieben hatte: „Nur wer mich achtet und liebt, darf mich unterstützen."

Die Aktion des Freundeskreises bewegte sich in zwei Richtungen. Einmal war man darauf bedacht, die persönlichen Beziehungen des Tondichters zu erweitern und die Aufmerksamkeit einflussreicher Leute auf ihn zu lenken. Gleich die ersten Schritte, erzählt Gustav Schur, hatten Erfolg und wir liessen uns dann auch nicht entmutigen, wenn Wolf, was öfter geschah, in einer Minute zerstörte, was wir in Wochen aufgebaut hatten. Mit Mühe war der Neuling, auf den es abgesehen war, herbeigelotst worden; da wurde er im entscheidenden Augenblicke wieder kopfscheu, weil Wolf ihm solche Lieder vorsetzte, die erst bei gehöriger Vertrautheit mit seinem Stile zu begreifen waren. Die Mahnung, mit leichtfasslichen Stücken zu beginnen und gewissermassen didaktisch vorzugehen, schlug er in den Wind: „Ich lasse mir nicht die Weinbeerln aus dem Gugelhupf herausklauben." Oder man hatte eine Dame der Gesellschaft für Wolf zu interessieren gewusst und das machte den Misstrauischen, der nichts so leidenschaftlich hasste als Unnatur und fade Glattheit, noch misstrauischer. Er ging

*) Grazer Tagblatt vom 22. November 1893.

ans Klavier, wühlte schwerfällig in den Noten herum, begann nach einigem Nachdenken zu präludieren, setzte eine verschmitzte Miene auf, versprach galant zu sein und sang der Dame — das trunkene Köhlerweib vor, oder Herz verzage nicht geschwind, weil die Weiber Weiber sind. Oder er pfiff Gustav Schur mit Augenzwinkern ein Motiv aus dem Neuen Amadis leise zu: „... und ich war galant ...“

Von echt Wolfscher Ungebundenheit zeugt auch die erste Begegnung, die Wolf mit Frl. Friederike Mayer, einer seiner frühesten Interpretinnen, hatte. Die Dame hatte bei Madame Artôt in Berlin studiert, kommt im Winter 1890/91 nach Wien und wird durch Frau Schur ins Schursche Haus eingeführt. Sie hat keine Ahnung von Wolf und seinen Liedern. Da tritt der Hausherr mit einem kleinen Mann ein, der einen braunen Sammtrock trägt, die Hände in den Taschen hat, und bloss kurz nickt. „Na, was können S' denn?“ fragt Wolf und heftet seine stechenden Augen auf sie. „Das werden Sie schon sehen, wenn ich gesungen habe“ meint die Sängerin. Hierauf Wolf: „Was kennen S' denn von mir?“ Die Sängerin: „Gar nichts. Aber lassen Sie mich ein Lied versuchen, das ich a vista treffen kann.“ Nun wird das „Gebet“ gewählt, und da die Sängerin zuerst den Text lesen wollte, gab sich Wolf zufrieden.*)

In diesem Falle ging es glatt ab: Wolf und Friederike Mayer wurden fürs erste die besten musikalischen Freunde. Allein nicht immer glückte es; und so hatten die Freunde Wolfs oft ihre liebe Not.

Die Förderungsaktion dieser Freunde bewegte sich noch nach einer anderen Richtung: man unterstützte ihn auch materiell. Ihn ist hierbei kein ganz zutreffender Ausdruck, denn zur Aufbesserung seines Lebensfusses nahm Wolf keinen Kreuzer an. Es galt lediglich seiner Sache. Im Wagner-Verein bildete sich eine Untervereinigung von Personen, die grössere Beträge für einen Wolf-Fonds zusammensteuerten; wer nicht so viel auf einmal geben konnte, zahlte in kleineren Raten monatlich ein. Man hatte nur darauf gewartet, bis einem das erlösende Wort vom Munde fiel, und war froh, endlich eingreifen zu

*) Mitteilung von Friederike Mayer, jetzt Hauptmannsgattin Edle von Diemmer in Znaim-Klosterbruck in Mähren. Die Sängerin ist die Tochter eines höheren österreichischen Militärs.

können. Wohlgemerkt: nicht der Wagner-Verein als Körperschaft trat hier auf — was er schon darum nicht hätte tun können, weil seine Gelder satzungsgemäss dem Bayreuther Zwecke gewidmet waren — sondern eine Anzahl von Freunden, die eine Art Verein im Vereine bildeten. Die Kenntnis seines Charakters und das aufrichtigste Wohlwollen gaben ihnen die richtige Form ein, und Wolfs Bewusstsein von der eigenen Bedeutung war klar genug, die dargebotene Hand nicht abzuweisen, sein Gefühl der Würde zu rein, um verletzt sein zu können.

Dieser Fonds diente dazu, die Kosten für die Propaganda der Wolfschen Sache zu decken. Aus ihm wurden die Auslagen für die Konzertreisen bestritten, von denen wir noch hören werden, aus ihm wurde u. a. auch ein auf dem Goethebande lastender Debetsaldo von einigen hundert Mark gelöscht, damals, als Wolfs Lieder aus den Wiener Verlagsfirmen in den Schottschen Verlag übergingen.

Für sich persönlich nahm er schon darum nichts in Anspruch, weil er wenig brauchte. Die Wohnung fand er bei Freunden; was „Küch' und Keller, Schrein und Schrank" bieten konnten, bot ihm lange das Haus Köchert. Und ganz im allgemeinen: so weit er je auf sich angewiesen war, hatte er das Bedürfnis, zwar mit Kultur, aber bescheiden zu leben. Er ass zu Mittag nur sein Rindfleisch, jedoch das lieber in einem besseren Lokale, wo anständig serviert wurde, als in einem Gasthaus unteren Ranges. Er hatte gerne schöne Utensilien, wie einen Schildkrotkamm, er liebte gut gearbeitetes Schuhwerk und nette Kleidung. Dazu sein Bad und seine Zigarrette*) — ein Rüchlein Rauchtabak, wie Mörike sagt — und seine Bedürfnisse waren befriedigt. Lange ist sein braver Sammtrock der einzige Rock gewesen, den er trug; nicht um sich einen „künstlerischen" Anstrich zu geben, denn er hasste alles Inszenesetzen, alles „Theater", sondern weil es ein guter, warmer Rock war. Und als er sich einmal einen anderen anschafft, scherzt er mit Schur: „Neugierig bin ich schon, ob Du mich in meinem neuen Anzuge, den mir der Schneider mit der Post nachgeschickt, noch erkennen wirst. Ich sage Dir: der höchste Gigerl, für einen Musikanten wirklich fast zu nobel." (Unterach, 24. Septbr. 1890.) So wenig er Nobeltun liebte, so tief war sein

*) M. Haberlandt, Erinnerungen, S. 66.

Wesen von Noblesse erfüllt. Der Rest des Fonds sollte ihm, da kein sachlicher Zweck mehr vorhanden war, als Ehrengabe zugewendet werden; aber Schur musste ihm die Summe halb mit Gewalt aufdrängen, halb mit List anschmeicheln. Eines Tages trifft sie auch ein. Aber Wolf schickte sie sofort weiter an eine ihm befreundete Person, die sich augenblicklich in Verlegenheit befand, und das, obwohl er selber gar nichts übrig hatte. Allein dieser Zug des Wohlwollens war ihm angeboren, wie er in Geldsachen überhaupt ein aussergewöhnlich vornehmer Mensch war.

Die nächste Aufgabe, die sich der Freundeskreis an Wagnervereine gestellt hatte, war: für Wolf einen geeigneten Verlag zu finden, und die Seele dieser Bestrebungen ist Gustav Schur gewesen. Die alten Verlagsfirmen hatten nicht vermocht, Wolfs Namen über die Wiener Bannmeile hinauszutragen, weshalb man an einen grossen Verleger mit geeignetem Vertriebsapparat, weitverzweigten Verbindungen und geschäftlicher Energie dachte, wie sie draussen im Reiche zu finden waren, kurz an eine Weltfirma. Nach verschiedenen Versuchen glückte es endlich mit der Wiener Buchhandlungsfirma Manz & Co. anzuknüpfen — wahrscheinlich hatte hier Eckstein wieder seine Hand im Spiele — und durch Manz erhielt Schur eine Empfehlung an das Haus B. Schotts Söhne in Mainz, die Verleger der Meistersinger, des Ringes, des Parsifal usw. Wolf liess alles bereits Gedruckte einsenden, einen Teil des Spanischen Liederbuches im Manuskript, und Schur förderte die Sache so weit, dass Wolf am 28. März 1890 mitten in der Komposition der „Spanischen" an Dr. Ludwig Strecker, den Chef des Hauses, schreiben konnte: „Es bedarf wohl kaum einer ausdrücklichen Versicherung, wie sehr ich die Ehre und den Vorteil zu schätzen weiss, unter den Fittichen Ihres weltberühmten Namens dem grossen Publikum mich vorstellen zu können." Aus dem „freundlichen Entgegenkommen" der Firma Schott wurde bald die prinzipielle Geneigtheit, das Verlagsgeschäft abzuschliessen, worüber denn hauptsächlichst Schur mit Dr. Strecker verhandelte. Der umsichtige Chef des Hauses, erzählt Schur, war in bemerkenswertem Gegensatze zu den heimischen Verlegern an der auffallenden Erscheinung des neuen Komponisten nicht achtlos vorübergegangen. Der Briefwechsel mit diesem feingebildeten Manne gestaltete

sich zu einer anregenden Beschäftigung, bei der man nicht einen Augenblick das angenehme Gefühl verlor, jemandem gegenüberzustehen, der in der Ausübung einer trockenen Geschäftspraxis keineswegs das letzte und alleinige Ziel eines Verlegers erblickte.

Obwohl Dr. Strecker den Bestrebungen Wolfs also von Anfang an entgegenkam, musste man Wolf doch den Willen tun und ausserdem noch bei einigen anderen Verlegern anklopfen. Man machte aber betrübende Erfahrungen. Mehrere bedeutende Geschäfte lehnten ab. Der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig z. B. gedachte Wolf seine Kellerlieder um einen Preis von 600 Mk. zu überlassen. (An Schur, 24. Juni 1890.) Allein sie ging auf das Angebot nicht ein. So kam es, dass Wolf eine Zeitlang sogar an Selbstverlag dachte.

Schliesslich blieb man bei Schotts Söhnen. Mit dem Entgegenkommen Dr. Streckers hatte es freilich seine eigene Bewandtnis, und seine über das Geschäftliche hinausgehende Haltung rührte im letzten Grunde von der Begeisterung her, die ein anderer im Herzen des Verlegers entfacht hatte, von der Wärme, mit der ein kongenialer Geist sich für Wolf ins Zeug gelegt hatte, mit einem Worte: die Firma Schott einigte sich mit Wolf prinzipiell, sogleich als Engelbert Humperdinck die neuen Lieder gesehen hatte. Der Meister hat die Vorfälle jener Zeit seinem Tagebuche anvertraut und sie daselbst getreulich aufbewahrt. Diesen Notizen ist es zu danken, dass seine künstlerische Bekanntschaft mit Wolf aufs genaueste geschildert werden kann. Damals, im Frühjahr 1890, war Humperdinck bei Schotts Söhnen angestellt und hatte die Aufgabe, die eingehenden Manuskripte durchzusehen. Eines Tages (es war der 1. April 1890) langte ein ziemlich umfangreiches Paket Lieder an (von denen einige bereits gedruckt waren), die ihn durch den Reichtum der Erfindung und die Eigenart der Faktur derart fesselten, dass er erst spät in der Nacht loszukommen vermochte. Von wem waren diese seltsamen Weisen? Hugo Wolf hiess der Absender, ein Name, der Humperdinck bis dahin vollständig unbekannt gewesen war. Am folgenden Tage hatte er Gelegenheit, den Chef der Firma, Dr. Strecker, mit dem Inhalt der Sendung genauer bekannt zu machen; seine Begeisterung teilte sich ihm mit und der Verlag wurde nun bald (im Prinzip) beschlossen. Die näheren Umstände (Bedingungen usw.) sind Humper-

dinck nicht bekannt geworden; doch glaubt er, dass Dr. Strecker zunächst eine Auswahl der Lieder herauszugeben wünschte, worauf Wolf natürlich nicht einging. Die gemeinschaftliche Durchsicht wurde übrigens in der nächsten Zeit mehrmals wiederholt und zwar jeder Band (Mörike, Goethe, Eichendorff) für sich durchgenommen. Damit ging denn der Monat April und gleichzeitig Humperdincks Stellung bei Schotts, die er ungefähr zwei Jahre inne gehabt hatte, zu Ende.

So hat Engelbert Humperdinck, der damals noch an der Schwelle des Ruhmes stand, seine Laufbahn als musikalischer Konsulent durch eine gute künstlerische Tat abgeschlossen, für die ihm alle Beteiligten zu aufrichtigem Danke verpflichtet waren. Auf jeden Fall ist durch seinen Zuspruch der Abschluss des Verlagsgeschäftes beschleunigt worden, und Wolf hatte zunächst den grossen, würdigen Verleger gefunden, nach dem er sowohl wie seine Freunde getrachtet. Das also war das Werk des „lieben, guten Humpi“, wie Wolf ihn in Briefen*) öfter benamst, nachdem er ihn, im Herbste darauf, persönlich kennen gelernt hatte.

Der rein geschäftliche Teil der Verhandlungen erledigte sich nicht so glatt, wie die prinzipielle Einigung über den Verlag, da kommerzielle und künstlerische Interessen einander gegenüberstanden. Nach mehrfachem Briefwechsel wurde vereinbart, dass das Haus Schott den Druck besorge und die Verlagsgeschäfte übernehme, das Eigentumsrecht aber dem Komponisten vorbehalten blieb, der die Hälfte des Reingewinnes (nach Abzug der Herstellungskosten) erhalten sollte. Damit war aber noch nicht alles getan. Es ergaben sich Schwierigkeiten wegen der alten Notenplatten, von denen man annahm, dass sie freies Eigentum des Komponisten seien. Da aber die Firma Wetzler mittlerweile in Konkurs gegangen war, und ein Leipziger Notenstecher das Retentionsrecht auf diese Platten erworben hatte, bedurfte es mannigfacher Unterhandlungen, bis man sich gütlich einigen konnte. Dazu kam der Kampf Wolfs mit seinen Verlegern über die Frage der Band- und Einzelausgaben, ein Kampf prinzipieller Natur, dessen wir schon erwähnten. Transpositionen, berichtet Schur, wollte Wolf gar nicht zulassen. Natürlich! Sehr genau nahm es Wolf

*) Zusammen 14 Briefe und Karten, vom 8. November 1890 bis zum 7. April 1897.

auch mit der äusseren Form, mit dem Druck und der Ausstattung der Liederbände, die ihm nicht vornehm genug sein konnte. „Durchschnittlich sollen nur vier Systeme die Seite füllen; zu Anfang auch oft nur drei, aber nur in den allernotwendigsten Fällen fünf. Ich betone daher ausdrücklich, dass es mir in keiner Weise um eine Ersparnis der Platten zu tun ist, und dass ich eine elegante, wenn auch höher zu berechnende Ausgabe den billigern Augentötern vorziehe." (An Schott, 18. September 1890.) Seine Weisungen erstrecken sich auf die Einheit der Titelschrift: eine maurische Verzierung nur beim Spanischen Liederbuch, darunter der Name Hugo Wolf, in einer Weise, wie der Name Richard Wagner auf dem Titelblatt des Parsifal. Desgleichen sollten alle jene Tempobezeichnungen, die ein verändertes Tempo auf eine grössere Dauer hin vorschreiben, der Übersichtlichkeit wegen mit steiler Schrift ausgeführt werden, wie es in Wagnerschen Klavierauszügen der Fall sei. Die Paginierung wünschte er in der Mitte jedes Blattes angebracht, das Papier unsatiniert usw. Mit ausgesuchter Akribie sah er auf reinen, netten, fehlerlosen Stich; Druckfehler konnten ihn zur Verzweiflung, „zum Irrsinn" bringen. „Warum hat doch Faust die schöne Kunst der Druckfehler erfunden?" stöhnt er einmal, als er Schott noch nachträglich gefundene Inkorrektheiten meldet. Am meisten erregte es Wolf, als einmal in einem Geschäftsbriefe Schotts die Bemerkung sich fand, dass das Spanische Liederbuch eine ganze Reihe unkomponierbarer Gedichte enthalte. „Fügen Sie in Ihrer Antwort an Schott bei, dass es meinem und nicht des Verlegers Gutdünken beikommt, Gedichte auszuwählen. Das fehlte noch . . .! Eine ganze Reihe unkomponierbarer Gedichte! O du Caliban, indem ich sie komponierte, waren sie komponierbar." (An Schur, 16. Juni 1890.) Dagegen brachte er es wieder nicht über sich, ein Gedicht von Paul Heyse zu komponieren, das ihm der Verleger zur Komposition eingeschickt hatte. Auf Bestellung arbeiten: — das war nicht seine Sache.

Als während des Stiches der Spanier einmal längere Zeit keine Nachricht aus Mainz eintrifft, trotz aller Mahnbriefe Wolfs, glaubt er schon an eine Katastrophe. „Nun endlich, der Himmel sei gepriesen — ein Lebenszeichen aus Mainz! Ich hatte schon, geehrter Herr Doktor, die Absicht, Sie durch eine bezahlte Depesche zu zwingen,

mir auf diesem kürzesten Wege Antwort zu geben, woraus Sie meine ganze Verzweiflung ersehen mögen. Bei meinem leicht erregten Misstrauen sah ich eine furchtbare Verschwörung gegen mich in vollem Gange und nichts anderes erwartete ich mehr als einen Kündigungsbrief Ihrerseits, der mich meinem Unstern neuerdings überlassen sollte. Nein, Gottlob, es kam anders!“ (An Dr. Strecker, 21. Februar 1891.)

Man sieht: es war nicht leicht mit Wolf zu unterhandeln; aber auch er stand genug aus, bis die Lieder endlich in neuem prächtigen Gewande erscheinen sollten, worauf er aufs höchste gespannt war. Zuerst kamen Anfang 1891 die Kellerschen Gedichte, dann die Spanier heraus, die Wolf schon zu Weihnachten 1890 sehnsüchtig erwartet hatte; die neue Ausgabe der Mörike-, Goethe- und Eichendorfflieder, sowie der beiden ersten Hefte verzögerte sich bis 1892. Ein eigenartiger Kampf entspann sich wegen der geschäftlichen Reklame. Dr. Strecker wünschte natürlich die neuen Schottschen Verlagsartikel in der üblichen Weise anzukündigen und erbat sich hierzu Wolfs Mitwirkung. Aber er kam schön an. Wolf brachte es nicht über sich und wünschte alle Reklame zum Kuckuck. „Ich denke — verzeihen Sie diese Anmassung — meine Sache ist gut genug, um für sich selber reden zu können. Wofür wird denn Reklame gemacht? Doch nur für den Schund: siehe ... usw. Es ist gewissermassen der letzte Notanker, wenn bereits alle Stricke gerissen. Auf diesem Standpunkt werden wir aber, so Gott will, nie angelangen.“ (An Strecker, 17. Januar 1891.) Er beriet sich mit sachverständigen Freunden. Die Stimmen waren geteilt; schliesslich erklärte er sich seiner „innersten Empfindung nach“ dagegen. Streckers Stimme sollte den Ausschlag geben, „ob in der grellen Beleuchtung der Reklame das Ansehen des Komponisten und die Qualität seiner Erzeugnisse nicht in mehr als einer Hinsicht fragwürdig erscheinen dürften“. Als man aber gar eine Photographie zu Reklamezwecken von ihm erbat, da sprang er vor Wut. Er wollte die Lieder nur in Fachblättern mit Hinweglassung alles photographischen und biographischen Humbugs angezeigt wissen. „Ich denke, die Quantität derselben allein dürfte schon genügen, die Neugierde und das Interesse des Publikums in hohem Grade zu erregen. Mag sich

dann jeder selbst sein Urteil bilden. Die beste Gewähr für die Verbreitung und den Erfolg meiner Werke sichert mir wohl schon der Ruhm Ihres weltbekannten Hauses. Was bedarf es da noch aller kleinlichen Reklame! Ich vertraue auf Gott und — Schott." (An Strecker, 7. Februar 1891.)

In das Innere der Geschäfte mit Schott zu blicken und den Erfolg rechnungsmässig gegen den moralischen abzuwiegen, ist natürlich sehr schwierig. Nur so viel, dass Wolf am Ende mit dem materiellen Ergebnis mehr als unzufrieden war, denn der Ertrag war zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel. Für die Partitur und den Klavierauszug des Feuerreiters hatte er 300 Mk. erhalten; das Italienische Liederbuch verkaufte er ebenfalls, und zwar den ersten Band um 1000 Mk. (Nov. 1892); in beiden Fällen veräusserte er, abweichend von der früheren Gepflogenheit, sein Eigentumsrecht. Beredter aber als alle Einzelheiten dürfte das Resümee sein, das Wolf selbst in einem Briefe an seine Textdichterin Frau Rosa Mayreder gezogen hat:

„Mein Verleger Schott schickte mir gestern endlich die lange hinaus verzögerte Abrechnung. Das Resultat ist grossartig. Ich habe mir in den fünf Jahren, seitdem Schott meine Sachen vertreibt, wirklich schon 86 Mk. — sage sechsundachtzig Mark 35 Pfennig verdient. Respekt vor einem solchen Verleger! Das Tragikomische des Vorfalles zu erhöhen, schrieb mir Schott, dass er einen so günstigen Erfolg gar nicht erwartete. Er vertröstet mich auf die Zukunft, auf den Erfolg meiner Oper . . ." (5. Oktober 1895.)

Und einige Tage später schreibt er an den Verleger selber: „Um gleich in medias res zu gelangen, muss ich Ihnen offen gestehen, dass meine Erwartungen hinsichtlich des Resultates unserer Abrechnung etwas höher gespannt waren, als die Ihrigen. Da ich nicht, gleich Ihnen, in der glücklichen Lage bin, Kapitalist zu sein, um den weiteren Verlauf des Vertriebes mit jenem beneidenswerten Gleichmut zusehen zu können, der sich um „Kleinigkeiten" nicht zu kümmern braucht, finde ich mich genötigt, unsere Verbindung zu lösen und anderswo mein Heil zu suchen." (An Dr. Strecker, 19. Oktober 1895.) Die Sachen, an denen Wolf das Eigentumsrecht besass, wurden an die Verlagsfirma K. Ferd. Heckel in Mannheim ausgefolgt; der Verkauf des Italienischen Liederbuches, sowie der der Partitur und des Klavier-

auszuges des Feuerreiters wurde gegen Widererstattung des Honorars rückgängig gemacht. Alles in Allem waren es ca. 2500 Mk., die Wolf zurückzuzahlen hatte, fast sein ganzes erspartes Kapital. „Die letzte Enttäuschung, jene über das schlechte Resultat des Verkaufes seiner Lieder, welche zur Auflösung unserer Beziehungen führte, hätte ich ihm weniger übel nehmen sollen, als ich es tat; ich mag aber damals selbst etwas nervös gewesen sein und so ging ich nur zu bereitwillig auf seinen mich kränkenden Vorschlag der Auslieferung seiner Werke an Heckel ein."*) Dass aber ein deutscher Komponist, der die Arbeit seines Lebens in einer Summe von 86,35 Mk. dargestellt sieht, schliesslich auch nervös wird, kann man wieder diesem nicht übel nehmen.

Inzwischen sollte Wolf mit seinem neugewonnenen Verleger in persönliche Berührung kommen. Im Herbst 1890 rüstete er sich zu einer Reise nach Mainz und nach Mannheim, teils um die Verhandlungen mit Schott gänzlich zu Ende zu führen, teils um Freunde am Rhein, im Badischen und Schwäbischen, namentlich Kauffmann und Grohe zu besuchen.

Mit dem Amtsrichter Dr. Oscar Grohe stand er seit April dieses Jahres in brieflichem Verkehr. Grohe hatte erst die Lieder kennen gelernt, dann ihren Schöpfer brieflich aufgesucht; sein reges Interesse, seine „liebenswürdige Teilnahme und sein enthusiastisches, warmblütiges Wesen" hatten Wolf vom Grund des Herzens erquickt. Gerade hatte Wolf zu seinen Freunden von Mannheim gesprochen: welch günstiger Boden für seine Kunst die Stadt wäre, wo Männer daheim sind, als Grohes erster Brief ihn erreichte. Es war, als ob ein Schicksal riefe. Grohe, „ein feiner Kopf und durchaus liebenswert," hatte auch schon mannigfach vorgearbeitet, hatte durchgesetzt, dass zwei Sätze des Wolfschen Streichquartettes aufgeführt wurden, wusste musikalische Persönlichkeiten, wie Felix Weingartner, der dort als Hof-Kapellmeister wirkte, zu gewinnen, so zwar, dass Weingartner um diese Zeit die Prometheus-Partitur von Wolf erbat, um das Stück aufzuführen. Endlich lädt Grohe den jungen Meister ein, selber nach Mannheim sich

*) Brief Dr. Streckers an den Verfasser.

aufzumachen, wo für den 19. Oktober Tristan und Isolde in Aussicht genommen war.

Das alles rief und zog ihn stark. Im August reist Wolf von Oberösterreich vorerst in sein Döblinger Quartier ab, kehrt aber im September wieder nach Unterach zurück, wo er, halb schon mobil geworden, ein neues grosses Werk in Angriff nimmt. In der Zeit vom 25. September bis 4. Oktober entstehen die vier ersten Miniaturen des Italienischen Liederbuches, und zwar die Stücke: Mir ward gesagt, Ihr seid die Allerschönste, Gesegnet sei, durch den die Welt entstund, und Selig ihr Blinden, Lieder, deren Reize uns im folgenden Bande noch beschäftigen werden. „Inzwischen habe ich aus dem italienischen Liederbuch eines und den Schluss eines anderen komponiert. Du wirst über das eine entzückt sein und soweit ich mir über das andere klar bin, ebenfalls grunzen. Das erste beginnt mit den anzüglichen Worten: Mir ward gesagt du reisest in die Ferne.“ (An Schur, Unterach, 27. September 1890.)

„Anzüglich“ — war dieses italienische Lied, seinem Titel nach, in der Tat. Denn nun reist er selber in die Ferne, der es geschrieben: er singt sich selbst zum Abschied die Geleitsmusik.

II. Kapitel.

Nach Deutschland.

Der Mensch hat nichts so eigen,
So wohl steht nichts ihm an,
Als dass er Treu erzeigen
Und Freundschaft halten kann.
Simon Dach.

Zum ersten Male führte Wolf als reifen Künstler eine Reise nach Deutschland, auf der er Zwecke verfolgte, die nur mit seiner Kunst zusammenhingen, eine Reise, die als Erlebnis tiefe und heilsame Spuren in seiner Seele zurückliess.

Am 12. Oktober befindet er sich schon in München, wo er mit bedeutenden Menschen ein paar angeregte Tage verbringt. Michael Georg Conrad hat diese Szene zu einem anschaulichen Bilde vereinigt, und man darf der Darstellung der Begebenheiten, wie er sie durch sein Temperament sah, im allgemeinen folgen. Aus dem ersten Bande ist schon die Schilderung bekannt, wie sie Liliencron von Wolfs Persönlichkeit gab, und Conrad fügt noch manches hinzu.*) Er erzählt zuerst, wie er an einem wunderschönen Herbstmittag von einem Spaziergang in seine Wohnung zurückkehrte.

„Ich stecke den Schlüssel ins Schloss, bleibe auf der Schwelle — was tönt so wunderbar mächtig durch die Wände? Wer bearbeitet mein altes Klavier, dass es in dieser Fülle und Kraft seinen Klang in ungewöhnlichen Rhythmen und Harmonieen durch alle Räume verströmt? Wer schafft mir diesen musikalischen Hochmittagszauber? Und eine herbe, rauhe, leidenschaftdurchbebte Stimme zieht heftige,

*) M. G. Conrad hatte die Freundlichkeit dem Verfasser seine Erinnerungen im Manuskript zur Verfügung zu stellen; mit Einverständnis beider Teile erschienen sie inzwischen im Feuilleton der Münchener Neuesten Nachrichten. Hier ist das Manuskript benutzt, und zwar mit einigen Abänderungen.

zuckende Melismen durch das begleitende Harmonie-Gewoge. Das stösst, das schreit, das packt an alle Nerven. Ich spanne mein Gehör aufs äusserste an, ein verständliches Motiv, ein kenntliches Wort zu erhaschen. Meine Hand drückt die Türe auf, ich stehe im halbdunkeln Hausgang, das Dienstmädchen stürzt aus der Küche, atemlos: „Herr Doktor, ein —“ „Feuerreiter, Mörikes Gespenstballade,“ rief ich abwehrend. Und nun ein Ohr dem andringenden Mädchen, ein Ohr dem musikalischen Spektakel.

Also schon seit einer Stunde tobt der Fremdling auf dem Klavier, mich erwartend. Die gnädige Frau ist im Theater,*) der tolle Musikant versetzt die zarte Küchenfee, die's sonst mit jedem Kürassier aufnimmt, in Angst und Schrecken.

Lachend trete ich in meine grosse Schreibstube. Der Unhold am Klavier enthüllt sich zunächst als ein gekrümmter Rücken in einer graukarrierten Joppe, mit stark behaartem Hinterkopf, mit zwei normalen Händen — eine untersetzte Jünglingsgestalt erhebt sich in scharfem Ruck vom Klavierstuhl, zwei wundervoll tiefe Künstleraugen blitzen mich an, und mehr gekeucht aus klopfender Brust als gesprochen — der Raum zittert noch von Sang und Klang — erreichen mich die Worte: „Hugo Wolf aus Wien.“ Durch das Balkonfenster lacht die Sonne herein, die Isar schickt ihr Rauschen herauf . . . Schlanke nervöse Finger fahren durch den braunen Haarbüschel über der hohen Stirn, und die Gestalt sinkt nieder auf den Klavierstuhl.

Er greift nach zwei mächtigen Bänden auf dem Notenpult: Mörike und Goethe.

„Das wollte ich Ihnen zeigen, damit möcht' ich einmal München ein Bissel versuchen.“

Ich sprach: „Den Feuerreiter erkannte ich sofort — am Text von Mörike. An Ihrer Musik leider nicht. So unwissend sind wir noch in München, wir kennen die neuesten Sachen, aber nur halb. Seit dreissig Jahren entdeckten wir in einemfort Wagner, Liszt und Berlioz.“

„Darum bin ich ja da!“ rief er mit fast kindlichem Ausdruck und in rührender Zuversicht. Sofort überfiel ihn sein dämonischer

*) Conrads Gattin, Frau Conrad-Ramlo, ist Mitglied des Kgl. Hoftheaters.

Eifer und er schlug bald den Mörike, bald den Goethe auf: „Hören Sie dies!“ — dann: „Hören Sie das!“ — „Und noch das!“ — „Und was sagen Sie dazu?“ — Wie ein Frühlingssturm fegte er singend und spielend durch Goethes und Mörikes Liederschatz. Er hatte nicht Hände und Atem genug, ich nicht genug Ohren, die fabelhafte Fülle neuer Musik zu bewältigen.

Glühend erhob er sich: „Ich hab' Ihr altes Klavier zu Schanden geschlagen; es geschieht ihm recht, Sie müssen sich ein neues kaufen. Aber was sagen Sie zu meiner Musik?“ Und wieder brach die grosse rührende Zuversicht in Siegerkraft aus Ton und Miene: „Sie müssen mir helfen, München muss mich kennen lernen.“

Ich schüttelte dem jungen Meister die Hand. „Jawohl, das muss geschehen, und alle wollen wir unsere Freude daran haben.“

„Also meine Musik gefällt Ihnen!“ Und seine Augen strahlten. „Ach, wie ein Frühlingsgott sind Sie bei mir eingezogen — wissen Sie, wie's in der Walküre heisst: Wunder webend — durch Wald und Auen weht sein Atem —“

„Ja, aber wir brauchen München, ganz München — Wien, das langt nicht, da komm ich nicht durch. Wie fangen wir's nur an? Raten Sie!“

Und wir machten stehenden Fusses den Feldzugsplan: Sänger, Musikalienhändler, Dichter, Zeitungsschreiber, zunächst nur die allerbesten Leute, moderner Kunst mit Leib und Seele zugetan. Eugen Gura, Alfred Schmied, Detlev von Liliencron, Heinrich Porges, Franz Fischer — — diesen allen musste der junge Meister persönlich sein grosses Liederwerk singend und spielend vorführen.

Wir waren Feuer und Flamme.

„Aber noch heute oder spätestens morgen!“ drängte Wolf. „Und wo? In Ihrem Hause gehts nicht, die Stube ist zu klein, das Klavier zu schlecht —.“

„Bei Alfred Schmied in der Maximilianstrasse!“ rief ich. „Das ist ein grossartiger moderner Mensch, einer unserer ersten Musikalien- und Klavierhändler. Schräg gegenüber vom Hôtel Vier Jahreszeiten hat er in der Herrenstrasse einen Salon mit den prachtvollsten Blüthner, Bechstein — Herz, was willst Du mehr?“

Hugo Wolf packte seine Liederbände auf und wir schritten isar-

entlang der Maximilianstrasse zu. Wir sprachen von Mörike. Ich erzählte, dass ich ihn persönlich kannte, dass ich sein Nachfolger in seiner Wohnung zu Lorch im schönen schwäbischen Remstal gewesen — dort hatte Eduard Mörike bei den Bauersleuten Bühler in den Jahren 1869 und 1870 zur Miete gewohnt.

„Und sie nach ihm in den nämlichen Räumen?" rief Wolf entzückt. „Das ist ja herrlich." Und dann kam er auf die schwierige Stellung des Dichters zur Kritik und den Zünftigen zu sprechen: Mörikes Gedichtsammlung habe volle zehn Jahre gebraucht, bevor sie's auf eine zweite Auflage brachte; die ledernsten Kerle wie Prutz, Dingelstedt und ein Dutzend heute verschollener Schwaben seien ihm damals vorgezogen worden. Für den feinen zarten, goldigen Poeten Mörike hätte die Kritik keine Spur ernsthaften Verständnisses besessen, während sie einen Roquette, einen Bodenstedt oder gar den Stuttgarter Prälaten Gerok über den grünen Klee lobte. „Ach", seufzte er in komischer Betrübnis, „mit was für elendem Kraut hat nicht schon die Kritik ihre Öfen geheizt!"

Herzlich musste er lachen, als ich ihm erzählte, wie sich die norddeutschen Kritikgrössen noch ärger an Mörike blamiert hätten, als die süddeutschen: „Der berühmte Johann Minkwitz habe den „Pastor Mörike" hausbacken, geistlos, schal, roh und ohne jede Bildung und Kunsteinsicht gefunden. Gutzkow habe ihn zwar als achtbaren Kopf gelten lassen, aber als lyrischen Schlafrock- und Pantoffelmenschen abgetan. Und so weiter. Ich wisse das so genau, weil ich's in den siebziger Jahren noch miterlebt."

Endlich traten wir bei dem liebenswürdigen Alfred Schmied ein. Rasch war alles geordnet. Also am nächsten Vormittag Stelldichein im Klaviermagazin in der Herrenstrasse mit sämtlichen Eingeladenen: Gura, Porges, Fischer, Liliencron.

Mein Unstern wollte, dass ich am nächsten Vormittage abgehalten war, rechtzeitig am Orte einzutreffen. Als ich ankam, rief mir Wolf humoristisch entgegen: „Ich habe den Herren schon alles vorgeritten und alle Künste gezeigt — wir sind bereits bei der Kritik!" Liliencron, hinter einem grossen Flügel versteckt, streckte mir beide Hände entgegen: „Zum Teufel mit aller Kritik! Das ist ganz herrlich, so was ist noch nicht dagewesen, einfach göttlich!"

Musikdirektor Porges, damals der angesehenste Konzertreferent in München (bei den Neuesten Nachrichten), und Kammersänger Gura, als Löwe-Sänger in höchsten Ehren, debattierten mit dem Finger auf dem Notenblatt. Sie sprachen über die Technik der Vertonung des Feuerreiters, als eines Musterbeispiels der Wolfschen Liederkunst. In seiner leisen bedächtigen Weise meinte Porges schliesslich mit feinem Lächeln: „Am Klavier ist das eigentlich gar nicht herauszubringen, Herr Wolf hat das ganze Orchester im Kopf gehabt. Es wäre am besten gewesen, gleich ohne Umweg fürs Orchester zu setzen."

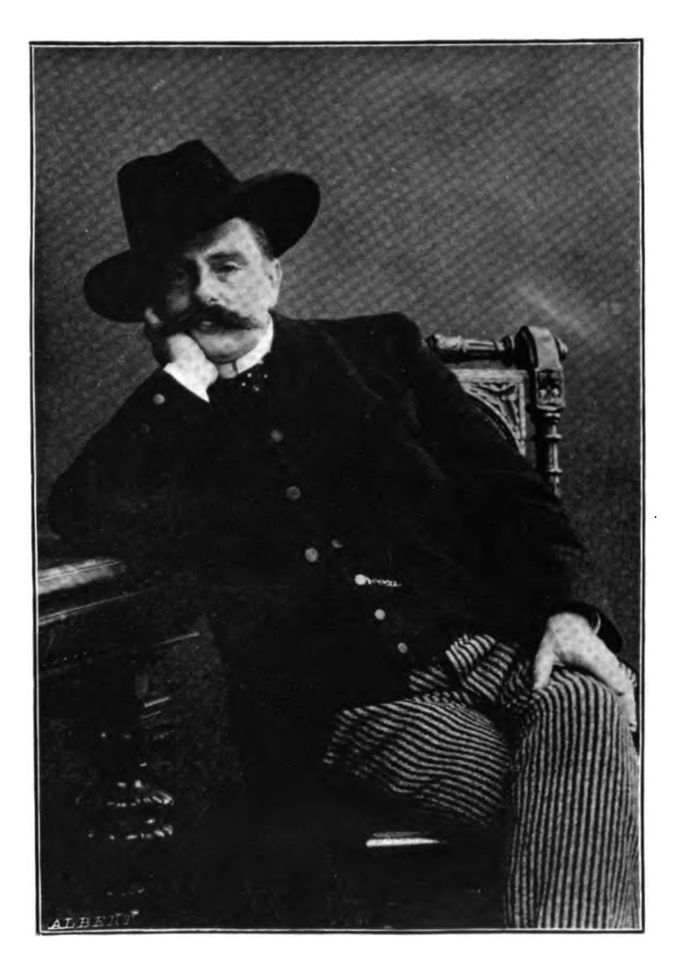
Wolf nahm sich zusammen und replizierte: Das sei ohnehin geschehen, ohne Umweg.*) Porges rückte seinen Stuhl ans Klavier und spielte einige Begleitungsfiguren: „Meine Herren, Sie werden zugeben, dass das so orchestral empfunden ist, dass es nur durch das Orchester zu voller Wirkung gelangen kann. Mehr habe ich nicht behauptet."

Eugen Gura erwog in vorsichtigen Worten, äusserst diskret, die Chancen der Wolfschen Lieder beim Münchener Konzertpublikum. Er setzte auseinander, mit welcher Klugkeit er habe vorgehen müssen, als er die Erweiterung seines Programmes beschlossen hatte. Die Leute hätten immer wieder die nämlichen Lieder hören wollen. Ihnen den weniger bekannten Schubert oder Schumann oder Löwe beizubringen, habe ihm die grösste Mühe und Ausdauer gekostet. Was Gura nicht aussprach, aber uns richtig zu erraten zwang, war dies: Er bezweifle einen raschen und durchschlagenden Erfolg der Wolfschen Musik und könne nicht versprechen, in nächster Zeit seinem Publikum damit zu kommen. Ausdrücklich aber betonte er den hohen künstlerischen Reiz dieser Kompositionen und dass es ihm eine wahre Förderung seiner eigenen Kunst sein werde, Wolf in sein Studium aufzunehmen.

„Ach, das liebe Publikum!" seufzte Baron Liliencron, der Dichter. „Es wird Herrn Wolf ergehen, wie es seinem Mörike und allen echten Künstlern ergangen ist."

---

*) Hier dürfte Conrad irrig gehört haben, oder die Erinnerung täuscht ihn. Wolf hat das Stück erst zwei Jahre später instrumentiert; im Kopfe mag er den Orchestersatz freilich schon längst gehabt haben.



DETLEV VON LILIENCRON

„Wahrhaftigkeit gilt als Ungeschmack, Frische als Exzess, Reinheit als Nüchternheit — bis der Purzelbaum geschlagen ist und alle Welt Bravo schreit, weil keine Gefahr mehr dabei ist“, fügte ich hinzu.

Hugo Wolf sass in sich versunken da und schien zu keinem Wort mehr aufgelegt zu sein. Mit einem Zitat, das ich mir aus Gutzkows bösartigem Werk Dionysius Longinus ausgeschrieben hatte, jagte ich ihn auf. Ich zitierte gemütlich: ‚Schläfrig wandelt ein Träumer mit seiner glücklichen Sprachfertigkeit, die Tausende haben, durchs Leben.‘ Und Hugo Wolf ins Ohr: ‚Dies Gutzkow unserm Mörike!‘

Bitter auflachend fuhr er in die Höhe und klappte seine Noten zu: ‚Also ich meine, die Herren sind schlüssig, mit mir die Münchener einmal auf die Probe zu stellen?‘

Heinrich Porges, der Pionier aller neuen Grössen, vor allem der Trias Wagner-Liszt-Berlioz, gab in gütigen Worten die Zusage seines Beistandes, sobald man seiner Feder bedürfe. Gura schied mit einem kräftigen Händedruck und den besten Wünschen für den jungen Wiener Künstler, der so stürmisch auf die Eroberung Münchens losging. Das einzige nächste positive Ergebnis des Tages war das wunderschöne und stolze Gedicht Liliencrons an Hugo Wolf, das heute allgemein bekannt ist. Den Operntext, den der Komponist von Liliencron so eindringlich erbat, scheint der Dichter schuldig geblieben zu sein.“

So weit Michael Georg Conrad, der sich so rasch für Wolf erwärmt und ihn liebgewonnen hatte, derart, dass er einen kurzen Begeisterungshymnus in der „Gesellschaft“ vom Stapel liess, die er damals redigierte. Was Liliencron betrifft, so war er in der Tat von Wolfs neuen Sachen ganz begeistert, da er sich von jeher glücklich schätzte, „vornehme, gute Musik gewohnt zu sein“; und wenn er in seiner autobiographischen Skizze Löwe, Schubert, Schumann, Brahms und Robert Franz als seine „steten Weggenossen“ bezeichnet hatte, so kam von nun an Hugo Wolf dazu. Allein aus einem Zusammenwirken mit ihm schien Wolf „nicht viel herauszuschauen“. Wolf berichtet über die musikalische Konferenz in München an Schur, und nennt unter denen, mit denen er zusammentraf, auch den Generalmusikdirektor Hermann Levy, der bereits, während er sich in Wien

aufgehalten hatte, von Ferd. Jäger auf Wolfs Lieder aufmerksam gemacht worden war. Dann meint er: Gura sei von seinen Harfnerliedern entzückt gewesen, „umsomehr, da er tags zuvor mit den Schumannschen in seinem Liederabend Fiasko erlitten". (An Schur, 12. Okt. 1890.) Heinrich Porges kannte Wolf schon von Bayreuth aus, wo sie in Steingräbers Salon zusammen gewesen waren; aber Porges hatte sich nur langsam zu Wolf bekehrt. Der Epiphanias war ihm bei Steingräber, wie Löwe meint, noch fremd geblieben, obwohl er ihn interessierte: vermutete er doch in dieser Kunst „Liszt" und fand nur — Wolf. Die „Christnacht", die ihm Wolf später zur Aufführung einschickte, führte er nicht auf. Als Ferdinand Löwe das Münchener Kaimorchester leitete, das Elfenlied und den Feuerreiter machte und Wolfsche Lieder singen liess, wo es nur anging, sprach sich Porges zwar immer durchaus anerkennend, aber doch nie in einer das Besondere dieser Kunstwerke betonenden Art aus. Dagegen nimmt Frau Bernstein, Porges' Tochter, mit Bestimmtheit an, dass ihr Vater von Wolf sehr viel hielt, „besonders von der Farbenkraft seiner Begabung". Ein Wolfkonzert kam in den schönen Oktobertagen von 1890 nicht zu Stande. Die Eroberung Münchens, ein Ziel, damals aufs innigste gewünscht, sollte erst Jahre nachher Wirklichkeit werden, und hierbei mitgeholfen zu haben, darf der tapferen Sängerin Clementine Schönfield nicht vergessen werden.

Wolf setzte seine Reise fort. Am 14. Oktober traf er in — Tübingen ein; unerwartet erschien er bei seinen Verehrern in der Diaspora, bei Emil Kauffmann, in dessen Hause eine alte geistige Kultur wohnte. Dr. Emil Kauffmann ist der Sohn des Mathematikers und Komponisten E. Friedrich Kauffmann (1803—1856), des Ludwigsburger Jugendfreundes Mörikes, der mit David Friedrich Strauss zusammen in dem Kreise um den schwäbischen Poeten stand, wovon der 2. Band der Briefe Mörikes die reizendsten Einzelheiten erzählt. Auch Justinus Kerner, F. Vischer, Rudolf Lohbauer*) gehörten zu Kauffmanns und Mörikes Umgang. Emil Kauffmann (d. J.), auf den das musikalische Blut des Vaters überging, war seit dem Jahre 1877

*) E. Friedrich Kauffmanns Gattin Marie war eine geborene Lohbauer.

als Universitätsmusikdirektor in Tübingen tätig und entfaltete eine schöne und anregende, für das Land bedeutungsvolle Wirksamkeit.

Die Konzertaufführungen, die er mit den Kräften der kleinen Universitätsstadt veranstaltet, sind mindestens seit den letzten 10 Jahren das Bedeutendste, was Württemberg an Chorkonzerten hat. Es sei aus seinen Programmen nur genannt: Händels Theodora, die f-moll-Messe von Bruckner, welche Kauffmann ihre erste vollständige Aufführung in Deutschland (1900) verdankt, Bruckners e-moll-Messe, die er kurz nach G. Goehler (1902) machte, vieles von Berlioz, seltenes von Bach. Kurzum: Kauffmann ist der bedeutendste Chordirigent in Württemberg und keine Dutzendnatur. Auch sein Schwiegersohn, der Altphilologe Professor W. Schmid in Tübingen, ist eine hervorragende musikalische Intelligenz. Schwiegervater und Schwiegersohn aber teilen noch Eines: von Wolf zu Bruckner bekehrt worden zu sein.

Die erste Bekanntschaft Wolfs mit dem Kauffmannschen Hause ist dem Artikel Schalks in der Münchener Allg. Zeitung zuzuschreiben. Da horchten die Tübinger auf. Man lernt darauf die Lieder kennen und Kauffmann ist von ihnen entzückt. Ohne den Komponisten noch selber zu kennen, schreibt er an ihn einen herzlichen Brief, gerade zum 30. Geburtstage: zum 13. März 1890.

Dann verfasst er mit einer Wärme, die sich stellenweise zur Begeisterung erhebt, den — schon zitierten — Aufsatz für die Schwäbische Chronik.

Aber auf Wolf wirkte der Aufsatz keineswegs begeisternd, denn Kauffmann hatte im besten Glauben neben Wagner und Wolf einen anderen Künstler genannt: Brahms — und damit die Anerkennung säuerlich gewürzt. Eines Tages kommt Wolf ganz verdüstert zu Schur. Auf die Frage, was er denn habe, zieht Wolf, ohne ein Wort zu sprechen, ein Zeitungsblatt aus der Tasche, das er mit unmutiger Gebärde hinhält. Es war Kauffmanns Aufsatz. „Nachdem ich ihn gelesen hatte," erzählt Schur, „gab ich meiner Freude darüber Ausdruck, denn die uneingeschränkte Bewunderung eines Fachkundigen, eines tief eindringenden Mannes trat mir aus der kleinen Arbeit entgegen. Dass hierbei auch Johannes Brahms gerechte Würdigung fand, beachtete ich kaum. Obgleich ich die Schwäche des Freundes allzu gut kannte, vermochte ich darin nichts Betrübendes zu erblicken."

„Ja, Mensch, kannst du denn nicht lesen? Bemerkst du nicht, dass Kauffmann ein Brahmine ist?“ — so herrschte Wolf den ahnungslosen Schur an, und man muss wissen, dass mit „Brahmine“ ein kaltblütiger Musikfreund gemeint war, dem angenehme Temperatur die Hauptsache ist, der zu Wagner oder Bruckner oder Wolf selbst kein Verhältnis findet. Heftig rauchend ging Wolf auf und ab, und während er das Zimmer mit Rauchwolken erfüllte, beklagte er laut den Verlust des kaum gewonnenen Tübinger Freundes. Man musste ihm zureden, und erst auf Andrängen der Freunde entschloss sich Wolf, dennoch wieder an Kauffmann zu schreiben: aus dem zweiten und dritten Brief wird man aber noch ein unterirdisches Grollen, einen polemischen Ton hören.

Allein schon der vierte Brief schlägt einen anderen, fast überströmend herzlichen Ton an, denn inzwischen hatte Wolf den Tübinger Kritiker von Angesicht zu Angesicht gesehen, und einen wahren Freund in ihm erkannt.

Kauffmann war von dem Ankömmling höchlich überrascht. Wolf hatte seinen Koffer auf dem Bahnhofe gelassen, wusste er ja nicht, wo er in Tübingen wohnen werde. Alsbald aber lud ihn Kauffmann, sein Gast zu sein, und Wolf nahm ohne weiteres an. Zwei Tage blieb er dort und bereitete allen unvergessliche Stunden. Selbst in der unbefangensten und glücklichsten Stimmung, kostete er das Wohlbehagen aus, in das ihn die Liebenswürdigkeit des Wirtes versetzte. Nichts konnte ihn stören. Das Gespräch kam auch auf Brahms, und Wolf sagte von ihm ohne alle Gereiztheit: er habe keine Töne der Freude. Setzte sich darauf ans Klavier und spielte eine Partie aus Lohengrin, um zu zeigen, was Brahms fehle. Damit war der Fall erledigt. Kauffmann vermied eine Diskussion, um sich die ehrliche und tiefe Begeisterung für Wolf und die Freude des persönlichen Zusammenseins in keiner Weise trüben zu lassen. Er genoss die Stunde, die dem Gast gehörte. Im übrigen hatte er, ohne gegen die charakteristischen Schwächen der Brahmsschen Kompositionen blind zu sein, doch für viele seine begründete Vorliebe, und wenn auch gerade die Bekanntschaft mit Wolfs Sachen seinen kritischen Blick für Brahms noch verschärfte — es erschien ihm zwecklos, sich mit Wolf über den strittigen Punkt auseinanderzusetzen.

Kauffmann hatte auch soviel Interessantes von Mörike zu erzählen und zu zeigen, dass die Aufmerksamkeit sich ganz von selbst nach anderer Richtung wendete. Wolf war ganz erfüllt von Mörike. Aufs höchste interessiert, hört er zu, wie Kauffmann den geschichtlichen Hintergrund der Peregrinagedichte erzählt, und er gesteht, dass Mörike es war, dem er seine eigene seelische Genesung verdanke.*) Am Nachmittag (des 14. Oktober) wandern Professor Schmid und Kauffmann mit ihm durch die Schönbuchwälder nach Bebenhausen, dem Jagdschloss des Königs von Württemberg, und Wolf trägt auf dem ganzen Wege die Mörikegedichte in der Hand. Auf diesem Spaziergang, im hin und her des Gespräches, wird auch die Frage Brahms wieder gestreift. Professor Schmid äusserte, der Hamburger Meister habe doch auch seine glücklichen Stunden gehabt, Stunden, in denen ihm ein grosser Wurf gelungen sei, und erinnerte an das Klavierkonzert in d-moll. Worauf Wolf zugab, dass Brahms „in holder Jugendzeit“ — er zitierte die bekannte Stelle aus den Meistersingern — wohl auch ein schönes Lied geraten sein mochte. Man verliess den Gegenstand. — Auf den Abend hatte Kauffmann eine kleine Gesellschaft geladen; neben einigen Damen die Herren Professoren Bruns (Mediziner), Häfner (Chemiker), Hegeler (Theologe), und Wolf spielte eine grosse Zahl seiner Mörike-, Goethe- und Eichendorfflieder vor, immer zuerst die Gedichte rezitierend. Es war schon 12 Uhr nachts geworden, als er sich noch einmal zum Klavier bitten liess. Nun spielte er aus Tristan, und so wundervoll innig, „dass mir die Töne noch heute in den Ohren klingen“, wie Professor Schmid sagt. Den intimsten Genuss brachte der nächste Vormittag. Da trug Wolf seine noch ungedruckten Spanischen und Kellerschen vor. Dann liess er das Scherzo aus Bruckners Romantischer Symphonie „mit orchestraler Macht“ auf dem Klavier hören. Es war eine Offenbarung für Kauffmann und Schmid, war ihnen, wie wenn mit einem Male das Gewölk sich zerteilte, das ein grandioses Alpenpanorama verhüllt hatte. Den beiden Freunden, die bis dahin Bruckner nicht verstanden hatten, erzählte Wolf viel Schnurriges von der Persönlichkeit des Meisters, aber auch Trübes und Bitteres, wie es aus den tristen Verhältnissen

---

*) Siehe Bd. II Kap. 1 S. 15.

des Wiener Musiklebens kam. Am Nachmittage gingen die drei zu Fuss die Landstrasse nach Reutlingen entlang, damit Wolf das schöne Panorama des Schwäbischen Alb sähe. Dabei sprach er namentlich viel von seinem Plane, eine Oper, und zwar eine komische zu schreiben. Er sagte, dass er Mendelssohn um den glücklichen Griff beneide, den er mit dem Sommernachtstraum getan habe, und wünschte sich einen ähnlichen märchenhaft-phantastischen Stoff. Man kam an allem Möglichen herum. Kauffmann dachte an Mörikes Schatz. Schmid meinte, ob nicht aus den Vögeln des Aristophanes etwas zu machen wäre und schickte ihm deshalb später die Komödie in L. Seegers Übersetzung. Von Alarcóns Dreispitz hat Wolf damals auch einiges fallen lassen. Dann gab er interessante Aufschlüsse über die intermittierende Art seines Schaffens, über die ganz realistischen Vorstellungen, die er sich bei jedem Lied von der Situation mache: bei Weylas Gesang die Schützerin von Orplid, im Mondschein auf einem Felsenriff sitzend, mit der Harfe in den Armen; beim zweiten Cophtischen Liede ein Gelage weiser Männer aus allen Ländern, ein lustig übermütiges Anklingen mit den Weinhumpen zum Refrain u. dgl. m.

In Reutlingen, wohin die drei bei den grossen Schritten, die der kleine Mann machte, rasch gelangt waren, sass man noch eine behagliche Stunde im Gasthaus zum Bären. Um 6 Uhr fuhr Wolf in der Richtung nach Stuttgart weiter. Er war in der liebenswürdigsten und gehobensten Stimmung. Schon in den Zug eingestiegen, sprang er kurz vor dem Abgang noch einmal heraus und schüttelte Kauffmann und Schmid in inniger Bewegung die Hände. Was er damals empfand, sagte er später mit einer Widmung aus dem Liede Auf einer Wanderung, dessen erste Takte er bezeichnend auf die Photographie schrieb, die er Kauffmann schenkte. „Das Bild seines Wesens, das uns von diesem ersten Besuche blieb, ist nicht von dem leisesten Schatten getrübt; ihm selbst war offenbar völlig wohl zumute und wohltuende Wärme verbreitete sich von ihm aus.“ So schildert Professor Schmid den Eindruck aus diesen Tagen, „Mit grösster Freude und innigstem Entzücken gedenke ich der vorübergerauschten Stunden in Tübingen. Sie sollen mit goldenen Lettern im Buche meines Lebens eingetragen sein und mir jederzeit vor der Seele

schweben. Haben Sie und Ihre über alles liebe und liebenswürdige Frau nochmals herzlichsten Dank für soviel Liebe und Teilnahme an meinem Schicksal.“ So gedenkt Wolf (am 18. Oktober) rückblickend der schönen Zeit, da er „in ein freundliches Städtchen“ eingetreten war.

In Tübingen war der Grundstein einer Lebensfreundschaft gelegt worden. So verschieden an Alter und Veranlagung Kauffmann und Wolf auch sein mochten, sie trafen sich in einem: es echt und ehrlich mit der Kunst zu meinen. Und die etlichen 70 Briefe, die Wolf an den väterlichen Freund richtete, gehören neben denen an Oscar Grohe zu den wichtigsten und aufschlussreichsten für Wolfs innere Biographie. Wie bei jeder klaren und wahren Natur, so richtet sich auch bei ihm der Charakter seiner Briefe immer nach der Person des Adressaten; ihr Niveau hebt und senkt sich je nach der Geistigkeit des Angeredeten, und wenn auch jeder Wolfsche Brief Form, sozusagen „ein Gesicht“ hat, sie sind doch so verschieden, wie die Briefe des Apostels an die Römer oder an die Korinther. An Kauffmann beichtete Wolf die Schicksale seiner Künstlerpsyche, und es ist für Kauffmann so ehrenvoll, wie es für Wolf Bedürfnis wurde. Wolf brauchte Menschen, die an ihn glaubten, und Kauffmann war Einer, „in dem der Glaube an ihn lebendig geworden war“,*) ein Glaube, der bis zur überlaufenden Begeisterung anwachsen konnte. Jede neu erscheinende Komposition des Freundes war der Liebe Kaufmanns sicher, und was er aufgenommen, das gab er dann in sachkundigen Aufsätzen wieder, und manches kräftige und treffende Wort, aus dem man noch die persönliche Aussprache mit Wolf nachklingen hört.**)

Wolfs Rundreise ging weiter über Stuttgart und Heidelberg nach Mannheim, wo er am 18. eintraf und den anderen Herzensfreund begrüsste, den er hatte, ohne ihn persönlich zu kennen: Dr. Oscar Grohe. Er war im Hotel abgestiegen, wurde aber von Grohe bald genötigt, in dessen Wohnung Quartier zu nehmen. Als Gastgeschenk brachte er dem Freunde Mörikes Gedichte, die er kurz vorher selbst bekommen hatte, mit; auch einen Band Dichtungen von Isolde Kurz

*) Edm. Hellmer im Vorwort zu den Kauffmannbriefen.

**) Kauffmanns Referate in den Schriften des Wiener Hugo-Wolf-Vereines.

dedizierte er Grohe, wozu er bemerkte: ihn sprächen die Sachen nicht an. Sofort nach seiner Ankunft begab er sich zu Weingartner, der auf seinen Besuch vorbereitet war. Im Laufe der Unterhaltung nötigte Weingartner Wolf auch mit ihm vierhändig zu spielen; allein Wolf setzte sich nur widerstrebend ans Klavier, da er es als grossen Zeitverlust empfand, und übrigens an dem vorgeschlagenen Stücke — Don Juan von Richard Strauss — kein grosses Gefallen hatte. So spielte er denn den Basspart schlecht und recht hin, griff auch einige Male daneben, nicht weil ers nicht konnte, sondern weil er ganz teilnahmslos war. In diesem Sinne wäre Weingartners Bericht über Wolfs Klavierspiel, von dem wir im ersten Bande*) Notiz nahmen, richtig zu stellen.

Das Hauptereignis jener Tage sollte noch kommen. Es war die Vorführung der „Spanier", die Wolf im Manuskript mitgebracht hatte. Er spielte sie. Grohe und Weingartner, der dazu eingeladen war, lauschten: es war eine Offenbarung. Nachdem Wolf eine ganze Reihe gesungen hatte, griff sich Weingartner an den Kopf und lief im Zimmer auf und ab, ganz erregt durch diese Fülle von Eindrücken. Schliesslich meinte er, er könne nicht mehr hören. Es sei zu überwältigend.**)

Weingartner aber fand Gelegenheit sich zu revanchieren. Er dirigierte eine Tannhäuser-Vorstellung, und ergriff Wolf damit aufs tiefste. Grohe, der Wolf nach der Vorstellung aus der Loge abholt, sieht ihn wie „trunken, irrgeführt". In seinem Taumel findet Wolf weder seinen Hut noch seinen Überzieher. Er tritt den Leuten auf die Füsse. Nur allmählich kehrt er wieder zum Leben zurück... Wagner mache ihn allemal ganz mutlos, sagte er dann. Jedesmal kam ihm der Gedanke, wie wenig sein Schaffen, gegen das Wagners gehalten, bedeute; er kämpfe dann immer mit Autodafee-Absichten. Unter der Wucht des unmittelbaren Erlebnisses dachte er freilich nicht daran, dass er ein ganz anderes Gebiet betreten, und Wagners Ausdrucksmittel als Persönlichkeit selbständig umgebildet, ja weitergebildet hatte.

---

*) Seite 29. Die Berichtigung erfolgt auf Grund persönlicher Mitteilungen Dr. Grohes, der jener vierhändigen Aufführung beiwohnte.

**) Mitteilung Dr. Grohes.



OSKAR GROHE



EMIL KAUFFMANN

Damals hörte er auch den 1. Akt von Weingartners Oper Genesius. Der Komponist spielte die Musik in seiner Wohnung vor einem kleinen Kreis geladener Gäste. Wolf war zugegen, liess aber eine Äusserung nicht fallen.

Am schönsten war's, wenn Wolf Mörike vorlas. Oft begann er schon beim Frühstück mit dem alten Turmhahn:

Zu Cleversulzbach im Unterland
Hundert und dreizehn Jahr ich stand,
Auf dem Kirchturm ein guter Hahn
Als ein Zierrat und Wetterfahn.

Und was immer er las, es war so, als ob der Dichter selber spräche.

Der Aufenthalt Wolfs nahm bald sein Ende. Er liess in Mannheim einen seiner Getreuesten zurück. Grohe wirkte für Wolf selten durch die Feder, auch sang er, der grossherzogliche Amtsrichter, nicht öffentlich in Konzerten. Aber er wühlte im geheimen. „Du hast mehr getan als alle anderen, denn du hast im Stillen gebohrt, gewirkt und geschaffen, du hast die Saat gestreut, den Boden erst urbar gemacht . . .“ apostrophierte ihn Wolf später einmal, und er segnete die langen Beine, mit denen Grohe von Gott begnadet sei, und die ein Symbol des Fortschrittes darstellen. Zweihundertundsechs Briefe hat Wolf an Grohe und dessen Frau Jeanne gerichtet, davon 192 an Grohe allein; sie umfassen einen Zeitraum von 8 Jahren (Frühjahr 1890 bis zum Frühjahr 1898) und eröffnen in der Tat den Zutritt zu den „Privatgemächern“ seiner Seele. Mit menschlichen und künstlerischen Bekenntnissen gleich tief gesättigt, gehören sie zu den wichtigsten, aber auch ergreifendsten Dokumenten der inneren Lebensgeschichte des Künstlers. Anfänglich etwas misstrauisch, hat sich Wolf bald ganz und unbefangen hingegeben; dabei aber war Grohe nicht nur ein aktiver, sondern auch ein kritischer Freund, ein Anhänger, der nie ins Korybantische verfiel und, frei von Begeisterungsdusel wie selten einer, auch den Mut zu Ausstellungen fand. Dass diese Ausstellungen gerade die beiden Opern Wolfs betrafen, hat Wolf freilich nie ganz überwunden. Übrigens klopfte er selber dem Freunde auf die Finger, als dieser einmal mit Kompositionen herausrückte. Je nun! Es sei ja alles recht hübsch, aber die Einfälle . . .! Von seinem „Rivalen“ Grohe hatte er dabei noch am wenigsten zu leiden; es gab

noch ganz andere „Komponierer,“ die ihm gelegentlich eins versetzten. Und mit Befriedigung schrieb er einmal an Grohe, wie er eben das Buch von de Amicis „Unsere Freunde“ gelesen, und mit besonderer Befriedigung die Rubrik „Versöhnliche Freunde“ studiert habe. Da sei auch einer, der durchaus als grosser Liederkomponist gelten wolle und seinen Freunden dadurch beschwerlich falle, durchgehechelt. „Und mancher liebe Freund fiel mir dabei ein . . .“ (17. Aug. 1894.)

Am 22. Oktober war Wolf schon wieder in Mainz. Sein erster Gang war natürlich zu Schott, wo er Dr. Strecker traf, einen „durchweg fein gebildeten jungen Mann“, der ihn mit Aufmerksamkeiten überschüttete, und der „von einer entzückenden Offenheit“ war, so dass auch Wolf „nicht hinterm Berge zu halten brauchte“. Im Klaviersalon lag bereits ein Teil der Spanischen „wundervoll gestochen“, vor. Wolf setzte sich ans Klavier und begann mit „Seltsam ist Juanas Weise“, ohne auf „das verkalkte Verlegerherz“ Streckers einen sonderlichen Eindruck hervorzubringen; „Wer sein holdes Lieb verloren half mir meine durch die Eigentümlichkeit Juanas etwas erschütterte Position von neuem befestigen“. (An Schur 22. Oktober 1890.) Den nächsten Tag spielte Wolf seine Christnacht vor und Dr. Strecker „war ganz weg davon; völlig versessen ist er auf das Werk. Er will nur die Aufführung in Mannheim, die im Januar zugleich mit Bruckners achter Symphonie und Richard Straus' Don Juan (symphonische Dichtung) stattfinden wird, abwarten, um sich hernach mit mir über die Bedingungen auseinanderzusetzen. Er wird darauf bestehen, dass ich ihm das Stück gänzlich abtrete; wollen sehen, was er zahlt. Ich halte ihn für nobel“. Bei dieser Christnachtaufführung am Klaviere war auch Engelbert Humperdinck anwesend, der auf Streckers Einladung eigens von Frankfurt herüber gekommen war, um Wolf nun zum ersten Male ins Angesicht zu schauen. Auch er war von der Christnacht begeistert „und zeigte sich überhaupt als sehr verständiger Mann“. Hernach zeigte Strecker, dieser „scharmante Mensch“, seinem Gaste Wolf das Manuskript der Meistersingerdichtung. „Wundervoll geschrieben“ ruft Wolf aus. „Die Verse des Preisliedes lauten jedoch ganz anders, als in der gedruckten Ausgabe, desgleichen die Parodie desselben durch Beckmesser, den — wie ich mich augenscheinlich überzeugen konnte, Wagner im ersten Prosaentwurf aus den 50er Jahren

Veit Hanslick benamsete. Walter hiess ursprünglich Konrad, Pogner Bogler usw. usw. (An Schur, 23. Oktober 1890.*)

Auch ein Konzert der Symphoniekapelle unter Steinbachs Leitung besuchte Wolf. „Eine Symphonie von einem gewissen Bischoff leitete das Konzert ein. Schrecklich langweiliges Zeug, völlig in der Schablone und recht zopfig. Der Beifall war auch sehr schwach, und als der Komponist (ein alter Kerl) zum Schlusse erschien, gab's ein bisschen Rummel, Tusch mit Trompeten und Pauken, Lorbeerkranz sogar — na, es war nicht gar zu gefährlich. Was folgte, war auch von keinem besonderem Interesse bis auf ein Orchesterstück: Eine Steppenskizze aus Kleinasien von Borodin, das mir nicht übel gefiel, vom Publikum jedoch abgelehnt wurde. Überhaupt applaudieren die Leute hier mit einer Diskretion, die gradezu etwas Beleidigendes hat. Das verstehen wir Wiener denn doch besser". (An Schur v. o.) Dann spielte Wolf dem Dr. Strecker und dessen Gattin zur Abwechslung wieder aus Eichendorff und Goethe vor. „Du hättest nur sehen sollen was Schott**) für Augen dabei machte! Er und seine Frau waren vollständig kaput. Jetzt habe ich beide im Sack". Am 24. schied er aus dem gastlichen Hause Dr. Streckers, wo so viel gesungen, musiziert, dazwischen getrunken, gegessen und gestritten wurde, mit der endgültigen Zusage Dr. Streckers in der Tasche. „Schott übernimmt mit dem grössten Vergnügen die Kommission der drei Bände und die Kellerschen. Wir hatten eine lange geschäftliche Konferrenz. Ein Prachtkerl, der Schott". (An Schur, 23. Oktober 1890.)

---

*) Gemeint ist der (zweite) Prosa-Entwurf, den Wagner am 19. November 1861 an Schott geschickt hatte. Dass es zwischen dem (ersten) Marienbader Entwurf (1845), — zum erstenmal vollständig im Bayreuthheft der „Musik" publiziert — und diesem noch einen Entwurf „aus den fünfziger Jahren" gebe, ist unwahrscheinlich. Im Entwurf von 1861 heisst Walter in der Tat Konrad, der Goldschmied Bogler und der Merker Veit Hanslich (sic.) Mit der letzten Benennung, einem Augenblicksscherz, hat Wagner „gewiss dem guten Schott einen kleinen Schrecken" einjagen wollen. Daraus entstand dann die Legende, Beckmesser habe ursprünglich Hanslick geheissen: „Um diese Ehre dem ‚grossen Oberflächlichen' in Wien anzutun, stand dem Meister sein Kunstwerk zu hoch." Prof. R. Sternfeld im Musikal. Wochenblatt, Leipzig 1902, No. 11 und 12.

**) Wolf nennt Dr. Strecker in seinen Briefen promiscue Strecker oder Schott.

Es ging den Rhein, den alten, hinunter, nach Köln. Humperdinck hatte dem neuen Freunde Empfehlungsbriefe mitgegeben: an seinen Schwager Dr. Hermann Wette und an Dr. Franz Wüllner, den Direktor des Konservatoriums und Leiter der Gürzenichkonzerte. Am 24. trifft Wolf in Köln ein und weilt daselbst vier Tage; vom Mittwoch bis zum Sonntag nachmittag ist er der Gast Dr. Wettes, in dessen deutschem Hause die Wiege von Humperdincks Märchenkindern Hänsel und Gretel stand. „Er ist ein glühender Verehrer meiner Kunst und der erste, der die Leute in Köln darauf gebracht hat“ meldet Wolf im ersten Enthusiasmus an Schur. „. . . Ein Mensch, der alle Welt kennt, und zwar aus dem ff... Kurz, Wette zerteilt sich für mich, und zwar mit einer Lust und Freude, die ich gar nicht begreifen kann.“ (24. Oktober 1890.)

In Wette lernte Wolf auch eine bedeutende dichterische Kraft kennen. Damals waren bereits dessen Gedichte in westfälischer Mundart — „Was der Wind erzählt“ erschienen (1884), später kam sein Schauspiel Widukind in Weimar auf die Bühne, und in Köln sollte „Elsi, die seltsame Magd“, deren Text von Wette, deren Musik von seinem Freunde Arnold Mendelssohn stammte, siegreich einziehen.*) In Wettes Familienkreis spielt Wolf nun in voller Freigebigkeit, dem Hausherren und der Hausfrau, Adelheid Wette, Mörike, Eichendorff und Goethe um die Wette vorsingend. Er liest die Dichtungen vom Winde, ist entzückt von ihnen, und — ein Beweis, wie sehr er sie trotz des Dialektes verstand und liebte — wünschte sie ins Hochdeutsche übertragen zu sehen, um sie allenfalls zu komponieren. Wette musste allerdings später einwenden, dass viele Reize und feine Werte in der Übertragung verschwänden, weshalb die Sache wohl unterblieb. Durch Wette lernte Wolf auch den Musikschriftsteller, Pianisten, Komponisten Dr. Otto Neitzel persönlich kennen, ebenso Dr. Franz Wüllner**), und kam gegen Ende seines Aufenthaltes mit Arnold Mendelssohn, einem nahen Verwandten Felix Mendelssohns und künstlerischen Bundesgenossen Wettes, in Berührung.

---

*) Wettes neuestes Werk ist der zweibändige Roman Krauskopf.
**) Wüllner ist am 8. Sept. 1902 im 70. Lebensjahre gestorben.

Anschaulich und lebendig hat Arnold Mendelssohn die Ereignisse jener Tage wiedergegeben*) und gerne lassen wir uns von ihm erzählen, was damals alles geschah:

„Freund Wette brachte mir an einem Samstag abend den bislang dem Namen nach mir unbekannten Hugo Wolf ins Haus. Ich kam nach 6 Uhr ziemlich erschöpft von vielem Musikstunden-Geben nach Hause und fand eine kleine Gesellschaft beim Teetrinken. Ausser meiner Frau sass Wette am Tisch und bei den beiden ein kleiner spitzbärtiger Herr, an dem mir sogleich die brennenden, ja etwas stechenden Augen auffielen. Vorstellung: Herr Hugo Wolf, Komponist aus Wien, seit zwei Tagen bei Wette zu Gast, ihm zugeführt durch Humperdinck... Drei Notenbände von ziemlich bedrohlichen Dimensionen lagen auf einem Nebentischchen; sie enthielten, wie ich erfuhr, lauter von Wolf komponierte Lieder, die er uns hernach vorspielen und -singen wollte. Ich freute mich nicht sehr darauf, denn ich war recht müde, hatte auch keinen Grund auf etwas Besonderes gefasst zu sein. Ich nahm meinen Tee ein und hörte still zu, wie Wolf in sehr entschiedener Weise Brahms verurteilte und Bruckner pries, dessen 7. Symphonie wir jüngst in Köln gehört hatten. Dann ging's ans Klavier. Nun war ich sogleich wieder bei Kräften; denn was Wolf vortrug, waren die Mörikelieder, sodann die nach Goethe und Eichendorff. Sobald Wolf die Wirkung seines Vortrages auf uns wahrnahm, veränderte sich sein zuerst wenig einnehmendes Wesen: er ward ganz kindlich, vergnügt, offen und zutraulich, ja liebenswürdig. Nun folgte die Szene mit dem Epiphanias, bei dem die Frau anwesend sein musste,**) und Wolf „erzählte allerliebst" von der dramatischen Aufführung des Gesanges durch kostümierte Kinder im Hause der Familie Köchert. „Dann spielte er weiter und weiter, und wir lauschten gebannt der neuen künstlerischen Offenbarung. Wolf wurde so guter Laune, dass er vor Eifer weiter zu spielen, kaum zugab, dass schnell ein wenig Abendbrot genommen wurde: Kommen Sie her; jetzt werd' ich Ihnen den Prometheus spielen! Ich glaube, er liess kein Lied der 3 Bände aus, und thronte am

*) Brieflich an den Verfasser.
**) Siehe Bd. II.

Klavier, anzusehen wie ein freigebiger Fürst, der sich gleich sehr seines eigenen Reichtums, wie des Glücks der Beschenkten freut. Aber freilich, den funkelnden Strafblick vergesse ich auch nicht, den ich erhielt, als ich mir erlaubte, bei einem Liede — ich glaube, es war Mörikes An den Schlaf — die Richtigkeit des musikalischen Ausdruckes bescheidentlich anzuzweifeln. „Da können Sie Gift drauf nehmen, dass bei mir alles richtig ist!" So sagte Wolf mit schneidender Stimme, übrigens mit vollem Recht. Denn die unfehlbare Sicherheit im Treffen des rechten Tones ist vielleicht seine erstaunlichste Gabe und eines der entschiedensten Kennzeichen seiner Genialität. Vielleicht hatte mich Wolfs sehr charakteristische, aber etwas grelle Vortragsweise zu einer ungerechten Kritik verführt: ich weiss es nicht, und es ist gleichgültig. Denn sogleich fuhr er fort zu musizieren, und als er um 1 Uhr nachts Schluss machte, gab es eine freudige Umarmung und er ging mit den bezeichnenden Abschiedsworten davon: „Ich danke Ihnen für den genussreichen Abend!" — Er — uns! — Weil wir beglückt zugehört hatten."

Von Interesse ist dabei, dass Wolf, der sich von Arnold Mendelssohn, dem Fachmusiker, gar nichts gefallen lassen wollte, viel konzilianter gegenüber Dr. Wette, dem Laien, war, und auf dessen „Einwendungen" (wie gegen Prometheus und Ganymed) sogar liebenswürdig einging. Übrigens gehörten und gehören Wette wie Mendelssohn zu Wolfs ergebensten Anhängern. Denn Wette fand hier verwirklicht, was er ersehnt hatte: Das Lied auf musikalischem Wege „in Szene gesetzt", „in Tönen veranschaulicht" zu sehen, ja die Kunst Wolfs war ihm „eine köstliche Offenbarung alles dessen", was er mit dem Freunde Mendelssohn „so oft über die Entwicklung des Liedes besprochen hatte." Das Fortissimo der Begeisterung Wettes klingt noch stark aus dem ersten Briefe zurück, den Wolf von Wien aus an den neugewonnenen Freund richtete, einen Brief, den er — Wette ist Doktor der Medizin — mit ärztlichen Ausdrücken humorvoll instrumentierte: „Deine rauschenden Hymnen zum Lobe meiner Kunst haben mich beinah erschreckt. So starken Tabak bin ich eben nicht gewohnt; der Trank der Begeisterung wurde mir stets nur in homöopathischen Tropfen zugetrunken und nun giesst Du Lieber, Wilder ganze Fässer voll Enthusiasmus über mich aus und

ersäufst mich darin. Du darfst mich nicht verwöhnen, sonst werde ich noch gegen den Tadel ungerecht und das möchte ich nicht sein. Dass ich in Dir einen echten und wahren Freund gefunden, wusste ich gleich, als ich Dich nur sah. Zwischen uns bedarf es wahrlich keiner weiteren Versicherungen mehr. Wir verstehen uns! Auf Deine Windweisen freue ich mich ganz ausserordentlich. Reichst Du mir in Deiner Poesie den goldenen Becher, will ich denselben mit dem vollen Strome meiner Musik ausfüllen und ihn Dir kredenzen, uns beiden und allen wahrhaften Menschen zur Gesundheit.“ (3. Nov. 1890.)

Zu einer gemeinsamen Arbeit mit Wette ist es jedoch nicht gekommen. Wohl plante man eine solche: Wette sollte aus dem Romane Manuel Venegas für Wolf einen Operntext machen; aber eben dieses Projekt war die Ursache, dass sich die künftigen Kompagnons entzweiten, ein Vorfall, der in all seiner Drastik noch an uns vorüberziehen soll.

Auch an Arnold Mendelssohn hatte Wolf einen zuverlässigen Freund gewonnen. Mendelssohn war es u. a., der im Jahre 1894 den ersten Wolfabend im Darmstädter Wagnerverein zustande brachte, einen Abend, an den sich die künstlerischen Freundesbeziehungen Wolfs zu der vortrefflichen Sopranistin Frieda Zimmer-Zerny, verehel. Hallwachs, knüpfen. Mendelssohn hatte die Sängerin zuerst mit Wolfs Liedern bekannt gemacht, und die persönliche Bekanntschaft mit dem Tondichter fachte deren Interesse zur Begeisterung an. Auch der Musikschriftsteller und Sänger Ernst Otto Nodnagel, sowie der eigenartige Gesangskünstler Ludwig Wüllner sind unter den Proselyten, die Mendelssohn machte, zu nennen. Mendelssohns Freundschaft überdauert sogar den Bruch Wolfs mit Wette; aber auch Wolf scheint für den Kunstgenossen sehr viel übrig gehabt zu haben. Gerade aus seinem Verkehre mit ihm geht hervor, dass Wolf durchaus nicht der musikalische „Egoist“ war, von dem es heisst, dass er unter den Zeitgenossen niemanden als Bruckner gelten liess. „Ich bemerke dabei“, erzählt Mendelssohn, „dass ich nichts dawider hätte, wenn dem wirklich so gewesen wäre, und dass mir Wolf dadurch kein Geringerer geworden wäre. Aber es war nicht der Fall. Denn ich weiss durch persönliche Mitteilung des Herrn Prof. Siegfried

Ochs zu Berlin, dass er durch Wolf auf eine Komposition von mir im empfehlenden Sinne aufmerksam gemacht worden sei, die er nachher in einem Novitätenkonzert neben Wolfs Feuerreiter zur Aufführung brachte.“ *)

Wir kehren zu Wolfs Rheinreise zurück. Am Sonntag morgen fährt er mit Wette zusammen bis nach Rüdesheim, wo Duzbrüderschaft getrunken und Abschied genommen wird. Am 27. ist er in Frankfurt. Hier besucht er Humperdinck, der ihm die Stadt zeigt. Am Abend spielen sie zusammen die D-moll-Symphonie von Anton Bruckner (No. III), deren vierhändigen Auszug Wolf in einer Musikalienhandlung aufgetrieben hatte, und dank der „anfeuernden Begeisterung“ Wolfs erhält Humperdinck einen tiefgehenden Eindruck von dem Werke. „Bruckner war ganz entzückt von deinem Enthusiasmus über seine Symphonie“ meldet Wolf ein paar Tage später aus Wien. „Ich musste ihm die Geschichte haarklein erzählen. Hoffentlich hat deine Begeisterung für Bruckner nur zu- nicht abgenommen. Könntest du nicht auf Dr. Strecker deinen Einfluss geltend machen und ihn zur Herausgabe Brucknerscher Werke veranlassen? Es wäre dies mehr als eine verdienstliche Tat von dir.“ (8. Nov. 1890.) Humperdinck verfehlte nicht, für Wolf in Bekanntenkreisen zu wirken, so zwar, dass er auch Julius Stockhausen für dessen Lieder zu interessieren wusste. „Deine Mitteilungen, Stockhausen betreffend, sind ja höchst erfreulich. Mich wundert übrigens doch, dass er Geschmack an meinen Sachen finden konnte, da er, wie ich mir sagen liess, ein grosser gläubiger Brahmine vor dem Herrn sein soll. Doch sei dem, wie ihm wolle, die Hauptsache ist, dass er sich für meine Werke interessiert, mag er sich meinethalben zu Vitzliputzli bekennen.“ (An Humperdinck, 15. Nov. 1890.) Nachdem Wolf noch das Frankfurter Opernhaus besucht und der Probe zu einer Operette (Die Fürstin von Athen) beigewohnt hatte, ein Werk, über das er sich sarkastisch äusserte, verliess er die Stadt am 28. Oktober und reiste nach Wien zurück.

*) E. O. Nodnagel spricht auch von der Verwandtschaft, die Mendelssohn in dem mächtigen „Aus dem Hohenlied“ mit Hugo Wolf zeigt, einem Stücke, das ursprünglich zu den Skizzen des Bärenhäuter gehörte. S. „Jenseits von Wagner und Liszt,“ Seite 57, wo eine ausführliche künstlerische Charakteristik Mendelssohns gegeben ist.



TÜBINGEN

Zu Anfang November traf er hier wieder ein und noch lag der Abglanz glücklich verlebter heiterer Tage auf seinem Angesicht, als er die Heimat betrat und den alten Wiener Freunden die Hand schüttelte. Die Reise war für ihn wertvoll gewesen, denn sie hatte ihn innerlich wie äusserlich bereichert: sein Schaffen hatte Liebe und Verständnis bei ausgezeichneten Menschen gefunden, er sah seine Einflusssphäre sich ausserordentlich erweitern, Hoffnung beseelte ihn, und das schöne Stück Welt, das er gesehen, war ihm ein dauernder Erinnerungsschatz. Nicht zuletzt kommt dazu, dass die Verhandlungen mit dem Hause Schott endgültig abgeschlossen waren, und sein Lebenswerk nun, was er und seine Wiener Freunde mit heissem Bemühen erstrebt hatten, in der Hut eines bedeutenden Verlegers untergebracht worden war. Mit Ruhe liess sich nun in die Zukunft blicken, und die Kunst, die auf dem harten steinigen Boden Wiens gar nicht aufblühen wollte, schien in Deutschland in fruchtbareres, weiches Erdreich gepflanzt worden zu sein. „Von nun an“, scherzte Wolf damals, „will ich nur Tanzmusik schreiben: nur Schottisch komponieren.“

III. Kapitel.

Das Fest auf Solhaug. Abermals in Deutschland.

Der Winter 1890 kam. Und wie jedesmal, wenn die Natur zum Schlafe ging, das Laub von den Bäumen herabdorrte, die Winterstürme den ersten Schnee ins Land fegten, Wolfs Inneres sich öffnete, und es in den Gärten der Seele zu keimen und zu spriessen begann, so auch diesmal. Im Spätherbst war sein Wonnemond. Seit dem 11. November im alten Döblinger Häuschen eingenistet, schuf er am 13. und 14. November ein köstliches Trifolium: drei neue Gesänge des Italienisches Liederbuches. Es waren dies: Wer rief dich denn und Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben, beide am 13. entstanden, wozu sich tags darauf gesellte: Nun lass' uns Frieden schliessen. Es sieht aus wie ein Ansatz zu einem neuen Produktionsausbruch. Aber es blieb nur bei dem Ansatz. Die Arbeit wird unterbrochen, die hervorbrechende Fülle zurückgestaut. Und über ein Jahr lang sollte das angefangene Werk ruhen. Denn zunächst schob sich ein anderes Werk dazwischen, das vollendet werden musste, weil es bestellt war: Die Musik zu Henrik Ibsens Fest auf Solhaug.

Das Fest auf Solhaug war die erste Musik, die Wolf im Auftrag schrieb, aus äusserem, nicht aus innerem Zwang; und sie blieb die letzte. So sehr ihn die Bestellung ehren mochte, so schwer wurde es ihm, sie auszuführen. Er fühlt sich unbehaglich. Selbst seine Wohnung, dieselbe, in der er das Jahr vorher hochbeglückt die Goethelieder geschrieben, ist ein unbequemes Asyl.

„Meine Behausung gefällt mir übrigens ganz und gar nicht. Sie ist so klein wie ein Menageriekäfig, und wenn ich darin spazieren will, ergeht es mir nicht anders als meinem bekannten Namensvetter Canis lupus, der bald rechts, bald links mit der Schnauze an die

Wand stösst. So muss ich mich mit einem Pianino begnügen, und, du lieber Himmel! mit welch einem Pianino! Ich möchte auf einem Totengerippe ebensogern spielen. Ob forte, ob piano — immer nur

„Klippert's und klappert's munter hinein
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte."

Wenn Berlioz schon die besten Pianinos mit röchelnden Kommoden vergleicht, womit nur soll ich dieses Luder von meinem Pianino vergleichen, das an Miserabilität es mit dem elendesten aufnimmt? Ich bin verzweifelt. — Zudem fühle ich mich momentan zum Arbeiten gar nicht aufgelegt und doch soll ich demnächst dem Direktor unseres k. k. Hofburgtheaters eine Arbeit liefern: eine Musik zu Ibsens ‚Das Fest auf Solhaug'. Der Teufel soll da musizieren. Wenn Gelegenheit Diebe macht, so möge man mir's nicht verübeln, wenn ich die Musik zu diesem Gelegenheitsstück irgendwo stehle. Ich wäre fast imstande, bei [......] eine Anleihe zu machen nach Loges untrüglichem Sophisma: Was der Dieb stahl, das stiehlst du wieder dem Dieb. Ach, Humperdinck, Komponisten sind arme, geplagte Narren, und wenn das Schicksal und die Menschen sie nicht plagen, sie narren sich selbst. O weiser, weiser Goethe!" (An Humperdinck, 11. Nov. 1890.)

Es scheint, dass er seine Umgebung im Lichte seiner Stimmung sah, dass ihm Zimmer nnd Pianino diesmal nur darum zuwider waren, weil es die neue Arbeit war, deren Widerstand ihm deutlich zu Bewusstsein kam: hatte er doch auf derselben röchelnden Kommode drei der herrlichsten Intalienischen komponiert, und man hätte mit Mörike sagen können:

Hört ihn und seht sein dürftig Instrument!
Die alte, klepperdürre Mähre,
An der ihr jede Rippe zählen könnt,
Verwandelt sich im Griffe dieses Knaben
Zu einem Pferd von wilder, edler Art,
Das in Arabiens Glut geboren ward!

So hingen schon von vornherein Wolken, trüb und missfarben über der Komposition, die da entstehen sollte.

Es war der treue Gustav Schur gewesen, der den neuen Direktor des Wiener Hofburgtheaters, Dr. Max Burckhard bestimmt hatte, sich an Hugo Wolf zu wenden, damit dieser die Incidenzmusik zu

dem Ibsenschen Schauspiele schreibe, das Burckhard aufzuführen beabsichtigte. Die Sache wurde abgeschlossen. Im Anfange hatte Wolf sogar viel Gefallen an dem Buche gefunden, ja mit seinem musikalischen Instinkt sofort gewittert, dass das Schauspiel, in dessen Mitte die nächtliche Szene auf dem Sonnenhügel steht, seiner ganzen Anlage nach nur eine verkappte Oper sei. Und in der Tat: Das Ganze macht, wie ein Ibsenbiograph bemerkt, „mit seinen Chören Liedern und Deklamationen, die vollständig im Charakter von Arien gehalten sind, mehr den Eindruck einer Oper als eines Stückes. Und ich kann mir wirklich kaum einen besseren Opernstoff denken.“ *)

Ja einen Augenblick dachte Wolf, der ewig Textbedürftige und Textsuchende, daran, ein Libretto daraus zu formen. Allein je länger und eingehender er sich mit der Dichtung befasste, desto rascher verflüchtigte sich sein Interesse. Er kam in keine Tiefe. Alsbald findet er sogar, dass das Stück „recht brav gestümpert“ sei, und „verdammt wenig Poesie“ enthalte. „Ich weiss wirklich nicht, wo ich den Mörtel hernehmen soll, diese hausbackene Zimmermannsarbeit musikalisch zu verkleistern.“ (An Grohe, 14. Nov. 1890.)

Langsam und zäh zieht sich denn auch die Arbeit hin. Es war kein Vorwärtskommen. Denn wie Wolf einmal veranlagt war, konnte er nicht Töne zu Versen finden, die ihn nicht nur nicht anregten, sondern die ihm sogar recht abgeschmackt und glatt vorkamen. Er verliert die Lust trotz allen Zuredens der Freunde. Dennoch — die Bestellung musste ja ausgeführt werden — bringt er es soweit, dass bis Mitte Dezember acht von den zehn Nummern der Musik fertig vorlagen. Es waren dies: der Erste Gesang Gudmunds (Ich wandelte sinnend allein auf der Halde), Marsch und Chor in A-dur (1. Akt, 12. Auftritt: Bei Sang und Spiel sind wir vereint), Einleitung und Chor in G-dur (2. Akt: Nun streichet die Fiedel), Chor in A (2. Akt, 8. Auftritt: Es locket ins Freie der duftige Wald), Zweiter Gesang Gudmunds in A-moll (2. Akt, 8. Auftritt: Ich fuhr wohl übers Wasser), Einleitung zum 3. Akt, in F-dur, Chor in F-dur (3. Akt, 1. Auftritt: Wir wünschen Freud' und

*) Rudolph Lothar: Ibsenbiographie, S. 26. — Ein „Gildet på Solhaug“ von Vilhelm Stenhammar wurde in Stuttgart 1899 aufgeführt. Ein Operntext „Margit“ nach Ibsen) wurde von F. J. Brackl in München für G. R. Genée geschrieben.

Glück) und der feierliche Schlusschor in G-dur, a capella (Gottes Auge wacht).
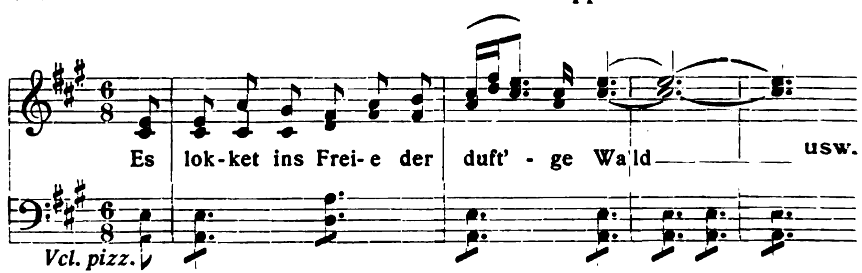
Nur mit der Ouvertüre und mit Margits Ballade (Bergkönig ritt in die Lande weit), den beiden ersten Stücken, wollte es gar nicht gehen. Es wurde Ende Januar 1891, bis er die Ballade „ausgeschwitzt" hatte, und an der Ouvertüre arbeitete er gar bis in den Mai herum.

Endlich war die Partitur fertig. Und trotz der grossen Mühe, die er gehabt hatte, hielt er auf die Musik grosse Stücke: er fand sogar, dass sie mit Bühnen-Routine entworfen, echteste Theatermusik voll Leben und Anschaulichkeit sei, und gewiss ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen werde. So verständlich es ist, dass mit der Anstrengung, die wir an eine Sache wenden, auch ihr Wert für uns wächst — wer sich eines Kiesels willen auf den Ararat bemühen muss, sagt Maxim Gorki, hält den Stein für ein Juwel — so nachdenklich muss es uns gerade bei Wolf machen, wenn er das Produzieren als eine Last empfand, die er schliesslich froh war, abgeschüttelt zu haben. Trotz hoher Schönheiten wirkt die Musik auf dem Theater wenig, und sie dürfte sich eher für den Konzertsaal als für die Bühne eignen. Schon Humperdinck, dem Wolf die Partitur im April 1891 in Mannheim vorspielte, fand, dass sie für eine begleitende Schauspielmusik zu fein durchgearbeitet sei, so ausserordentlich sie ihm auch sonst gefiel.

Und gelegentlich einer Aufführung im Grazer Stadttheater, am 21. März 1904*) konnte man mühelos beobachten, dass nur ein einziges Stück lebendig mit sich fortriss und denn auch einschlug: die grosse feurige Orchestereinleitung (in F) zum dritten Akt, deren Mittelstück Gudmunds zweiter Cesang mit den klagenden chromatischen Holzbläserstimmen bildet. Darin steckt etwas von Wolfs dämonischer Kraft. Gudmunds Gesänge sprachen freundlich an, obwohl ihnen der al fresco-Stil fehlt und das Theater-Publikum die feinen Pinselstriche kaum ausnehmen kann. Der Schlusschor des ersten Aktes machte
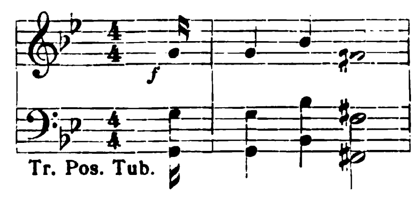
*) Diese Bühne dürfte die erste gewesen sein, die Wolfs Musik im Original zu Gehör brachte. Die Aufführung war vollständig; es fehlte nur Margits Ballade, deren Text von der Darstellerin rezitiert wurde. — Eine Musik zum Fest auf Solhaug hat auch Hans Pfitzner geschrieben.

einen festlich-rauschenden kraftvollen Eindruck; allein der Kraft des Stückes schien die letzte Steigerung zu fehlen, weil es nicht in A, der Haupttonart ausklingt, sondern nach D-dur, in die Unterdominante absinkt, was vielleicht realistisch gedacht ist, aber musikalisch so wirkt, als ob das Stück nur aufhöre, nicht schlösse. Fein und duftig hörte sich das Chor-Notturno im zweiten Akte an. Leichte A-dur Melodik, südliche, warme Luft, ein reizvolles Ineinander von Frauen- und Männerstimmen. Zuerst die jungen Mädchen, Sopran und Alt, von Pizzikati der Violoncello und ersten Violinen begleitet, von Flöten und Klarinetten in den letzten Takten pp imitiert:



Dann hinzutretend die jungen Burschen, Tenor und Bass in kräftiger Tiefe, zuletzt die Gesangsfiguren der Frauenstimmen in der Imitation wiederholend.

Diese südliche Helle und Leichtigkeit kontrastiert stark zu der nordischen Schwere und Gedrücktheit der einleitenden Ouvertüre, die die Tragik in Margits Seele verkündet. Auffällig ist das Hauptmotiv, das eine Reminiszenz an Beethovens C-moll Sonate op. 111 wachruft:



Bis auf die zornigen Sechzehntelroller Beethovens, die Tonart und Lage unterscheidet sich Wolfs Motiv nicht von dem Thema des ersten Allegros der C-moll Sonate. Die melodische Linie ergibt sich aus den gleichen Intervallensprüngen:

Dennoch — der gleiche melodische Umriss ist nicht entscheidend; es handelt sich vielmehr um den Inhalt des Motives. Und dieser ist ein ganz anderer. Oder wie es Wolf selber einmal in einem ähnlichen Falle ausdrückte: „Bei Reminiszenzen kommt es nicht soviel auf die gleichlautende Tonreihe an, als vielmehr auf den Periodenbau, und vor allem auf den Charakter.“ (An Grohe 17. Februar 1896.) Entscheidend ist dabei, was vorausgeht und was nachfolgt, und so bleibt das Solhaug-Motiv so gut Wolfs Eigentum, als das op. 111-Motiv in Beethoven Eigentum verbleibt.*)

Im ganzen genommen, fingen die Zuhörer jener Grazer Aufführung nur beim dritten Vorspiele Feuer; sonst gefiel wohl einiges, aber ein rechtes Verhältnis wollte sich, wie es schien, nicht bilden. Keineswegs aber will damit gesagt sein, dass sich durch eine noch feinere Darstellung bessere Wirkung nicht doch ergeben könne.

Auch als die Musik überhaupt zum ersten Male aufgeführt wurde, gelegentlich der Premiere des Stückes am 21. November 1891, im Wiener Hofburgtheater, schien das Publikum kein Verhältnis zur Wolfschen Musik zu finden. Das darf aber nicht wundernehmen. Denn es war nur das Publikum da, nicht die Musik. Die Hauptsache fehlte also. Was man spielte, war nur zum kleinsten Teile von Wolf, das übrige soll irgend einem nordischen Komponisten angehört haben. Unter anderem war Wolf von der Direktion des Burgtheaters Müllers Musik zum Fest auf Solhaug eingehändigt worden, um ihm „einen Einblick in das Genie des dänischen Komponisten zu verschaffen. Was ich daraus ersehe, war allerdings wenig er-

*) Von Interesse ist, was Richard Wagner zu solchen Fällen einmal meinte: Dem dramatischen Komponisten seiner Richtung ergebe sich das musikalische Motiv, der Einfall aus der wirklich erschauten Handlung. Die Personen, die den gestaltenden Musiker natürlich lebhaft interessieren müssen, riefen ihm das Motiv wie mit einer „Geisterstimme“ zu, „wie der steinerne Gast, wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte.“

freulich — pure Schablone.“ (An Humperdinck, 27. Mai 1891.) Doch hinderte dieses Quiproquo einen Kritiker nicht, von der Musik des „talentvollen“ Hugo Wolf zu sprechen. Was dieser Hugo Wolf aber mit seiner Musik angestrebt hatte, konnte das Burgtheater überhaupt nicht leisten. Denn der Komponist hatte schon bei der Konzipierung von den ihm zu Gebote stehenden Mitteln dieses Theaters Abstand genommen. Er sollte eine praktische Bühnenmusik schreiben, und ihm schwebte „eine gut studierte, mit allen Mitteln ausgestaltete Konzertaufführung vor Augen: ein grosses Orchester und ein grosser Chor; im anderen Falle kann dieses Werk nur verstümmelt zu Gehör gebracht werden.“ (An Kauffmann, 13. März 1891.) Er hatte also die Arbeit mit vollem künstlerischen Ernst angepackt, und die Partitur aus dem Vollen heraus instrumentiert; da aber hatte er die Rechnung ohne das Burgtheater-Orchester gemacht. Zwar gab sich dessen Dirigent, Herr Kossel, redliche Mühe, aber die Kräfte waren ganz unzulänglich, „wenn man das Wort Kräfte in diesem Falle überhaupt gebrauchen darf. Das Burgtheaterorchester steht bedauerlicherweise beiläufig auf dem künstlerischen Niveau der sogenannten Bratlgeiger. Zudem ist ihre summarische Grossmacht, wie beim russischen Militär nur auf dem Papier vorhanden; in Wirklichkeit sind es nicht einmal dieselben Leute, und gewöhnlich versehen irreguläre musikalische Truppen den Dienst. Dementsprechend ist auch die Besetzung: 2 Hörner, 1 Trompete, 1 Posaune (o du heilige Dreizahl!) usw. Was soll ein moderner Komponist mit einer Posaune beginnen, wenn er nicht gerade sein Trübsal darüber blasen lassen will? Sie ersehen daraus, dass meine Situation dem Burgtheater gegenüber nichts weniger als beneidenswert ist.“ (An Kauffmann 22. Dez. 1890.) Die Lieder konnten überdies von den Schauspielern nicht bewältigt werden, obwohl der Darsteller des Gudmund, wie mir Dr. Burckhard mitteilte, sogar „Vorstudien“ mit Harfenbegleitung gemacht hatte, und so wurde die Aufführung eine wahre Exekution. Wolf hatte nichts geringeres verlangt als eine Verstärkung des Orchesters durch Kräfte des Hofopernorchesters, Beteiligung des Opernchores und dgl. m., was ihm der Direktor natürlich nicht gewähren konnte; wohl aber erwirkte er ihm von der Intendanz ein Honorar. Das Burgtheater habe ihm 300 Gulden zu „blechen“, die ihm hoffentlich in



ENGELBERT HUMPERDINCK



HUGO FAISST

Bälde auch ausbezahlt werden würden, meint er (am 27. Mai 1891) an Humperdinck; Schur dagegen erinnert sich, dass es bloss 200 Gulden waren, mit der man eine Musik honorierte, die man nur schreiben, nicht aber spielen liess. Wie immer, das Geld war willkommen. Das Burgtheater blieb aber auf Ibsen-Kompositionen überhaupt nicht lange mehr angewiesen. Der Besuch liess bald nach, und nach vier Aufführungen verschwand das Stück vom Spielplane, und damit auch die Musik, die sich im Archive von den ausgestandenen Strapazen fortan erholen konnte. Die Ibsenianer, oder die, die es zu sein vorgaben, hatten die Nase gerümpft, dass man einen alten Ibsen gebe, — das Stück stammt aus dem Jahre 1855 — die Gegner, dass man überhaupt schon wieder einen Ibsen gebe; so wurde durch Absetzung beiden geholfen.

Auf den Komponisten machte dies alles natürlich keinen erhebenden Eindruck; auch war er nicht zu bewegen, noch einmal Hand an das Werk zu legen und die „Burgmusik",*) wie er es mit scherzhafter Geringschätzung zu nennen pflegte, stellenweise umzuarbeiten. Also wieder eine Enttäuschung mehr. Doch wurde das Werk späterhin, wie er es wünschte, in Originalbesetzung im Konzerte aufgeführt, und zwar vom Wagnerverein während der Wiener Theater- und Musikausstellung am 15. Juni 1892. Schalk dirigierte. Aber die Solhaug-Musik schien schon fürs Unglück geboren worden zu sein. „Die Pièce wurde sozusagen prima vista vom Orchester gespielt, da der Kopist mit dem Ausschreiben der Stimmen nicht rechtzeitig fertig ward. Ausserdem sang bei der Aufführung die Altistin die Ballade mit rührender Beharrlichkeit stets um einen halben Ton zu hoch und der Sänger (ein scheusslicher Dilettantenbariton) blieb beständig um einen halben Ton hinter dem Orchester zurück. Dass die Aufnahme meines Stückes unter solchen Umständen keine glänzende sein konnte, werden Sie wohl begreifen. — Hingegen hatte die Brucknersche Es-dur Symphonie unter Schalks Direktion einen geradezu kannibalischen Erfolg. Es war eine förmliche Demonstration zugunsten des anwesenden Komponisten, der unzählige Male gerufen

*) Ein in Wien gebräuchlicher Ausdruck, mit dem die Militärkapelle bezeichnet wird, die täglich zur Wacheablösung in der Hofburg aufzieht.

wurde.“ (An Siegfried Ochs, 28. Juni 1892.) Dass die freiwilligen chromatischen Beiträge der Sänger — offenbar eine Chromatik des Unvermögens — die Solhaug-Musik nicht gerade verschönern halfen, ist Wolf aufs Wort zu glauben. Natürlich musste er es entgelten; er errang einen Achtungserfolg und ein Kritiker glaubte konstatieren zu müssen, dass das Publikum die Musik „mit stillem Ingrimm über sich ergehen liess.“ Bruchstücke daraus wurden später im Wagnerverein aufgeführt; im Jahre 1897 liess Wolf die drei Sologesänge: Gudmunds ersten und zweiten Gesang und Margits Ballade, gesammelt bei Heckel erscheinen, wo auch die Orchesterpartitur seither erschienen ist.

Im Ganzen zeigt auch die Musik dieses schwächeren Werkes Wolf in seiner Urwahrhaftigkeit. Die Bedeutung seiner Kompositionen hob sich und sank jedesmal mit der Bedeutung der Texte, und da er als echter Wortmusiker nicht imstande war, mit prahlerischen Einfällen hohle Dichtungen zu maskieren, so gilt wohl auch von ihm der Sinn des schönen Wortes, das Richard Wagner über Mozart sprach: „O wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, dass es ihm nicht möglich war, zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Cosi fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen!“ Darf man die Solhaug-Komopsition, die erste Musik, die Wolf für das Theater schrieb, als ein Präludium zu seiner Oper betrachten, so zeigt sich schon hier gleichsam der Vorschatten des tragischen Verhängnisses: dass er den ihm echtbürtigen Stoff nie finden konnte, den Stoff, der alle seine musikalische Energie ausgelöst und die Grundelemente seines Naturells befreit hätte. Oder wie er selbst formulierte: dass er einem Frauenzimmer glich, das niemals an den rechten Liebhaber kam. Die Solhaug-Musik ist der zweite Versuch Wolfs, sich der Bühne zu nähern, wie es der erste im Grunde die Christnacht war. Hier ist der Weg über das Drama eingeschlagen, dort war es der über die Musik. So ergänzen einander beide Werke. Das Fest auf Solhaug bereichert nicht die Geschichte der Musik, die Christnacht würde Wolfs Bedeutung nicht steigern. Und dennoch musste er beide erleben, und dennoch bleiben beide uns teuer. Denn sie sind Zeugen dafür, wie schwer eine Künstlerseele mit sich rang, und die Geschichte dieser

Werke ist die Geschichte von zertrümmerten Hoffnungen, zerronnenen Mühen. Sie haben nicht den höchsten musikalischen, aber vollen Persönlichkeitswert.

Am 16. April 1890 hatte Wolf an Grohe — es war der erste Brief, den er an ihn richtete —, geschrieben: „Es sind noch keine 24 Stunden her, dass ich einem Freunde gegenüber mich äusserte: Mannheim sei ein besonders empfänglicher Boden für meine Liedersaat, es würde sich wohl verlohnen, diesen gesunden musikalischen Boden selber zu bepflügen. Ich berief mich auf eine von Ihnen herrührende und an meinen Kommissionär (Lacom) gerichtete Karte, darin auch Hofkapellmeisters Weingartner Erwähnung geschehen und wie reges Interesse er meiner Sache entgegenbringe. Ich führte des weiteren aus, dass es gar nicht so unmöglich sein dürfte, Orchesterwerke unter Weingartners Leitung zur Aufführung zu bringen." Nun teile ihm dies alles Grohe selber zu seiner freudigen Überraschung schwarz auf weiss mit, alles, was er phantasiert, und er zählt die Werke auf, die sich für Mannheim eignen dürften. „Ein anderes Werk, auf das ich grosse Stücke halte, wäre die Christnacht, eine Hymne von Platen für Chor und Soli und grosses Orchester komponiert. Die Partitur ist ziemlich schwierig, dafür ist das Werk kurz und dürfte eine grosse Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen. Ich kann es mit bestem Gewissen empfehlen." Wir wissen, dass er die Partitur im Koffer hatte, als er seine erste Reise nach Mainz und nach Mannheim antrat, und dass er das Werk Dr. Strecker vorgespielt hatte.

Durch Grohes Bemühungen war es auch bald so weit gekommen, dass die Christnacht in das Programm der Mannheimer Abonnementskonzerte aufgenommen wurde. Die Originalpartitur war dem Leiter der Gürzenichkonzerte in Köln, Dr. Franz Wüllner, zur Aufführung übergeben worden, so dass Wolf im Augenblicke, als man die Orchester- und Chorstimmen in Mannheim benötigte, sie nicht ausschreiben lassen konnte. Die Aufführung, die Wolf wegen des Charakters der Christnacht gerne zur Weihnachtszeit gesehen hätte, verzögerte sich; auch das Konzertprogramm, das ursprünglich Bruckners Achte Symphonie enthielt, wurde geändert, und nach mehreren

Zwischenfällen kam das Konzert erst am 9. April 1891 zustande. Wolfs Werk stand in der Mitte, ihm voran ging Beethovens zweite Symphonie in D, den Beschluss des Konzertes machte Liszts Faustsymphonie.

Es sollte das erste Mal sein, dass Wolf eine seiner Kompositionen von Chor und Orchester hörte, seine Aufregung zittert durch die Briefe hin, die er um die Zeit an Grohe schrieb, und endlich entschliesst er sich selbst nach Mannheim zu fahren, als Weingartner ihn „förmlich invitiert" hatte, der Aufführung beizuwohnen. Als Vorreiter kommt der uns schon bekannte Brief, in dem Wolf auf Grohes Aufforderung selbst einige Daten über sein Werk gibt, Daten, die durch biographische Notizen ergänzt, im Mannheiner Generalanzeiger am Tage der Aufführung erschienen, um das Publikum in das neue Werk einzuführen und es über den unbekannten Komponisten zu unterrichten. Freund Grohe hatte wacker vorgearbeitet.

Um die Christnacht zu hören, war auch Engelbert Humperdinck von Frankfurt herübergekommen. Er traf Wolf am Morgen in der Probe, wo er „etwas verstimmt" über die Aufführung zu sein schien. In der Tat hat das Konzert und sein Ausgang Wolf nicht vollkommen befriedigt. Die Berichte der Mannheimer Blätter waren im allgemeinen recht günstig gehalten. Sie sprachen von einem „eigenartigen, nicht gewöhnlichen Talent", origineller Erfindung, interessanter motivischer Arbeit, gewandter Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel; tadelten dagegen die Auffassung der Grundstimmung als „zu mächtig und pompös für das bescheidene Erscheinen des Heilands im Stalle zu Bethlehem", warfen dem Komponisten „Ungelenkigkeit in der Verwendung der menschlichen Sinne" vor, und „eine bis zum äussersten gehende Rücksichtslosigkeit in der Anwendung harmonischer Übergänge und Verwandlungen". Kurz aber sachlich zutreffender sprach sich Engelbert Humperdinck aus, der für die Frankfurter Zeitung einen Bericht schrieb, welcher, in der Nummer vom 10. April abgedruckt, folgendermassen lautet:

„Zum letzten Male hat Hofkapellmeister Felix Weingartner, welchen eine ehrenvolle Berufung an die Berliner Hofoper schon in allernächster Zeit einer voraussichtlich glänzenden Zukunft entgegenführt, gestern als Leiter der Mannheimer Abonnements-Konzerte den Dirigentenstab geschwungen und in den ihm bei dieser Gelegenheit dargebrachten Huldigungen die sichtbaren

Zeichen allgemeiner Anerkennung für seine ebenso verdienstvolle wie erfolgreiche Tätigkeit empfangen. Das Programm des gestrigen Konzertes durfte in hohem Grade Interesse beanspruchen, da es sich darum handelte, das neue Werk eines vielverheissenden jungen österreichischen Tonsetzers zum ersten Male dem deutschen Publikum vorzuführen. Hugo Wolf, dessen bedeutendes Talent nicht minder durch seine aussergewöhnliche Fruchtbarkeit als durch Gedankentiefe und Reichtum der Erfindung seit Kurzem in weiten Kunstkreisen Aufsehen erregte und uns noch Anlass zu eingehender Besprechung bieten wird, hat aus Platens Christnacht ein eigenartiges, farbenprächtiges Tongemälde geschaffen, das, mit einem geistvoll entwickelten Orchestervorspiel beginnend, durch neue, fesselnde Tonkombinationen und durch hohen dithyrambischen Schwung sich auszeichnet. Mit grosser Meisterschaft weiss Wolf die Farbenpalette des Chores und des Orchesters zu handhaben, doch er hat sich, was bei angehenden Orchesterkomponisten der neueren Zeit nicht selten wahrgenommen wird, in der reichlichen Anwendung der Kunstmitttel bisweilen etwas weit vorgewagt, so dass einige nachträgliche Reduktionen für die Gesamtwirkung zweckdienlich sein würden. Der Chor zeigte sich seiner nicht gerade leichten Aufgabe gewachsen und sang mit ersichtlicher Begeisterung, auch die beiden Soli für Sopran (Engel der Verkündigung) und Tenor (Hirte) fanden durch Fräul. Clauss und Herrn Erl eine durchschnittlich recht wirksame Wiedergabe. Das Publikum spendete der Novität reichen Beifall und rief den von Wien herübergekommenen Tonsetzer auf das Podium ... E. H."

Selbst Freund Humperdinck, dessen Kritik im Wiener Fremdenblatt vom 23. April wiederabgedruckt wurde, konnte sich also gewisser Bedenken nicht entschlagen. Und auch Wolf nicht. „Es war nur ein Achtungserfolg, der der gestrigen Aufführung meiner Christnacht zu teil wurde. Die Schuld daran dürfte sowohl mir, als dem Mannheimer Orchester beizumessen sein. Jedenfalls aber lag das Übel im Orchester, wo mitunter kuriose Dinge zu hören waren. Mag sein, dass manche Stellen wegen Überladenheit schlecht klangen und somit die Schuld auf mich fällt, das Orchester hat jedenfalls gar nichts dazu beigetragen, durch Diskretion und massvolles Zurückhalten diese Mängel zu verdecken. So wurde ich einstweilen nur mit zwei Lorbeerkränzen abgespeist, die ich leider nicht einmal für meine Wirtschaft verwenden kann." (An Rauchberg, Mannheim, 10. April 1891.)

Ähnlich äusserte er sich auch, nachdem er aus Mannheim zurückgekehrt war, zu Ferdinand Löwe in Wien. Schimpfte über die Aufführung, an deren Misslingen er aber mitschuldig sei, erklärte, dass er nun die Instrumentations-Mängel seines Werkes erkenne, und liess

die Absicht laut werden, die Christnacht wie die Penthesilea umzuarbeiten.

Gewiss ist, dass die Überladenheit des Christnachtorchesters nur davon herrührte, dass Wolf vorher nie Gelegenheit gehabt hatte, sich im Orchester selbst zu hören. Wäre es ihm vergönnt gewesen, eine Aufführung der Penthesilea, die er vor der Christnacht komponierte, zu erleben, so hätte er höchst wahrscheinlich an der Dicke der Instrumentation manches geändert, die Partitur ein wenig gelüftet. Später hat er sich mit dem Werk nicht mehr befasst, auch nicht befassen wollen. Der Beifall, den er fand, meint Schur, machte ihm keine Freude; eine Umarbeitung betrachtete er als „unerlässlich". Damit war eigentlich das „Todesurteil" über das Werk verhängt, denn Umarbeitungen waren nicht nach seinem Geschmack. Mit wenigen Ausnahmen galt ihm die erste Niederschrift als die letzte. Auch die Aufführung in Köln kam nicht zu stande. Denn im Oktober liess Dr. Wüllner dem Komponisten die Mitteilung zukommen, dass die Instrumentation und Chorbehandlung zu „raffiniert" sei, um es wagen zu dürfen, dergleichen dem Kölner Publikum vorzuführen — „und Wüllner muss es doch wissen". (An Kauffmann, 12. Okt. 1891.) „Enthaltsamer" aber konnte Wolf nicht schreiben. Auch eine Aufführung in Wien, die eingeleitet wurde, blieb Projekt, und Schotts Absicht, das Werk in den Verlag zu übernehmen, blieb Absicht.

Der ganze Orchestersatz dürfte, so wie der der Penthesilea,*) nur an wenigen Stellen den Intentionen Wolfs entsprochen haben. Was er später in der Instrumentalbehandlung erreicht hat, zeigen die Partituren des Elfenliedes und des Feuerreiters. Einem erfahrenen Dirigenten, dem freilich die Eigenart Wolfs innig vertraut sein musste, konnte es nicht sonderlich schwer fallen, für einen — stellenweise — reineren Satz, weniger dicke und eben darum deutliche Instrumentation, sorgfältigere dynamische Bezeichnung u. dgl. m. Sorge zu tragen. Dieser Dirigent fand sich in Ferdinand Löwe. Er revidierte die Partitur in diesem Sinne und — siehe da! — der Erfolg gab ihm

*) Löwe wollte von der Penthesilea eine Klavierbearbeitung anfertigen, worüber Wolf sehr erfreut war. Bald nahm Wolf die Partitur aber wieder an sich. Er müsse sie doch einmal recht ordentlich durchfeilen; insbesondere bezüglich der Instrumentation.

recht. Am 13. Dezember 1903 führte er das Werk im (ersten) Wiener Gesellschaftskonzert auf — es war zugleich die erste Aufführung in Wien — und es schlug ein. Der Hymnus, erklärte Dr. Richard Wallaschek, gibt uns Gelegenheit, auch unsererseits einen Hymnus auf Wolf zu singen, denn in diesem Werke hat er sich selbst übertroffen.

„Noch nie erschien es mir so majestätisch und feierlich, so himmlisch klar und überirdisch wie in dieser herrlichen Christnacht. Schon die Art, wie Wolf die Engelsgesänge mit den heiteren Chören der Hirten vereinigt, ist ein Meisterstück in der Behandlung der Kontraste, die er tatsächlich in einem „höheren Dritten" zu vereinigen versteht. Der üppigste Wohllaut entströmt dem prächtigen Chor- und Orchestersatz, liebliche Schalmeienklänge umgaukeln in sinnigen Figuren die Stimme der Hirten, die Verkündigung der Engel, und klingen im Schlusschor in hellen Jubel aus. Auch das Publikum hat dieser Jubel ergriffen, aber die Anerkennung, die es dem Komponisten gezollt, kommt zu spät, viel zu spät, um ihm noch die verdiente Freude zu bereiten. Das ist das Los des österreichischen Tonkünstlers." *)

Das war das Los W. A. Mozarts, das Los Franz Schuberts, Anton Bruckners und Hugo Wolfs, dass man die Hymnen der Anerkennung sang, als sie sie nicht mehr hörten. Zwölf Jahre nach der Mannheimer Uraufführung und ihrem Halberfolg erlebte die Christnacht also erst ihre Auferstehung und ihren Erfolg: möge sie nun auch weiterleben in der Chorliteratur des deutschen Volkes ad multos annos.

Von Mannheim begibt sich Wolf zu Doktor Grohe nach Phillipsburg, wohin sich dieser als Amtsrichter mittlerweile verheiratet hatte. Grohes Gattin Jeanne hatte Musikerblut in den Adern. War ihr Vater doch Jean Becker (1833—1884), einer der berühmtesten Söhne Mannheims, der Begründer des Florentiner

*) In der Wiener „Zeit" vom 15. Dezember 1903. — In einem bemerkenswerten Aufsatz (Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, 12. Okt. 1904) spricht Karl Thiessen von der Christnacht. Er empfiehlt das Werk, das dem Ausführenden keinerlei Schwierigkeiten bietet, den Chorvereinen zur Aufführung in der Weihnachtszeit. Den Jugendcharakter der Arbeit erkennt er „an dem meist noch starren Festhalten des einmal angeschlagenen Rhythmus", der Instrumentation und der Erfindung, die auf den Wagner der Rienzi- und Tannhäuser-Periode als Vorbild weise. Für Vereinsaufführungen genügt der klangvoll gesetzte und doch leicht spielbare Klavierauszug von Prof. Foll.

Quartettes, mit dem sie manche Kunstreise machte;*) sie selbst hatte in den Achtzigerjahren in Berlin als Pianistin Triumphe gefeiert. Damals, als Wolf sie kennen lernte, stand sie im 32. Lebensjahre. Bald war sie mit ihm gut Freund. Die Phillipsburger mochten wohl keine Ahnung davon haben, welch seltsamen Bewohner sie damals in ihren Mauern beherbergten. Nur von Ferne lauschten sie scheu, wenn der Flügel im Amtshause erklang und das war recht häufig der Fall. Wolf war damals in bester Stimmung und von unerschöpflicher Gebelaune und wenn ihn Frau Grohe noch am späten Abend um einen Akt Meistersinger, eine Beethovensche Sonate oder um den Vortrag eigener Sachen bat, so spielte er unermüdlich.**) Ja sogar die Brahmsche D-dur-Symphonie spielte er mit Frau Jeanne vierhändig; mit dem Hausherrn aber namentlich Bruckner, die F-dur Symphonie von Götz, das Siegfried-Idyll und viele andere Lieblingssachen. „War schon die Kunst . . . ein starkes Band, das die beiden — Wolf und Jeanne Grohe — aneinander fesselte, so erwuchs auch aus dem persönlichen Verkehr mit dem durchaus liebenswerten Menschen eine starke Freundschaft, die in der Folge in einem lebhaften Briefwechsel sich zu betätigen vermochte.“ Ungefähr 14 Tage blieb Wolf in dem musikalischen Amtshause von Phillipsburg zu Gast. Von hier aus machte er am 20. einen Ausflug nach Frankfurt zu Humperdinck, den er in seiner neuen Wohnung, einem freundlichen Logis in den Eschenheimer Anlagen, besuchte. Wolf fühlte sich sehr behaglich, nahm mit Humperdinck die Spanischen durch und verbrachte die Nacht mit der Lektüre der Parsifal-Partitur.***) Auf seinen Wunsch spielt ihm Humperdinck am folgenden Morgen (21. April) ein paar Stücke aus dem Märchenspiel Hänsel und Gretel vor, das eben im Wachsen und Werden war. „Ich erwähne

*) So spielte sie im Konzerte des Steierm. Musikvereines (Graz) am 27. November 1881 mit ihrem Vater und ihrem Bruder Hugo das Triple-Konzert von Beethoven, und Solostücke, wie das Larghetto aus Mozarts Krönungskonzert usw. Es ist ihr unvergessen.

**) Aus Hugo Wolfs Leben von Oscar Grohe. Rosengartenblätter, Mannheim 1903.

***) Siehe Band I, Seite 48. Die Jahreszahl 1890 ist irrig; es muss 1891 heissen.

dieses Umstandes," erzählt Humperdinck, „weil Wolf, dem die Idee zu gefallen schien, mir empfahl, das ganze Buch durchzukomponieren, statt es, wie es ursprünglich meine Absicht war, nur mit einzelnen Musikstücken auszustatten, und so seinerseits auf die Form meiner Arbeit bestimmend einwirkte." *)

Demnach hat Hugo Wolf durch einen guten Wink zu dem Erfolge mit beigetragen, den Humperdincks Werk bald darauf erringen sollte, und durch den der stille deutsche Musiker mit einem Schlag zum Meister erhoben wurde. Das Interesse, das er an der unvollendeten Partitur hatte, bedingt natürlich noch kein kritisches Urteil; und so wäre es nicht einmal ein Widerspruch, wenn er sich später in Briefen an Kauffmann (10. April 1897) und an Faisst (30. Dez. 1894, 3. März 1895) über dasselbe Werk abfällig geäussert hat. Aber auffällig bleibt es. Auffällig darum, weil Wolfs und Humperdincks Beziehungen, die von zusammenstimmenden Menschen sind, und weil sich aus ihrem brieflichen und persönlichen Verkehr kein Misston hören lässt. Wie aber hätte Wolf gerade mit Humperdinck, diesem ehrlichen deutschen Gemüt, dieser reinen Kinderseele nicht auskommen sollen? Wer einmal in den Spiegel seiner treuen blauen Augen geblickt hat, der weiss, dass dieser Mann eine anima candida ist, keines bösen Wortes fähig, wenn er, der berühmte Schweiger, überhaupt eins äussert. Lauter ist sein Denken, lauter seine Art; und lauter war auch Wolf, wenngleich von ganz anderer Seelenmischung. „Mein lieber guter Humpi," lautet wiederholt Wolfs Briefanrede, und nicht nur Musikalisch-Fachliches wird mit dem Kunstgenossen erörtert, sondern mehr als einmal das Herzenseinverstehen zwischen beiden betont. Gerade nachdem Wolf vom Mannheimer Ausflug nach Wien zurückgekehrt war, hat er an Humperdinck Worte gerichtet, die wohl mehr bedeuten als Freundschaftlichkeiten: „Deine freundschaftliche Zuneigung wie sie in so herzlicher Weise in Deinem letzten Schreiben sich äussert, hat mir wahrhaft wohlgethan. Ich danke Dir für diese Wohlthat. Freundeslieb und Treue sind zu seltene Gäste, um an ihnen achtlos und gleichgültig vorüberzugehen, und dass ich Deine Freundschaft hoch

*) Brieflich an den Verfasser.

anschlage, bedarf wohl keiner ausdrücklichen Verbriefung. Dass Du trotz meiner borstigen Eigenart, Dir's nicht verdriessen lässt, derselben einige sympathische Züge abzugewinnen, bezeugt mir eben, wie Du mich gründlicher und ernster als andere Leute nimmst. Sei herzlich bedankt dafür. Ganz glücklich macht es mich, dass Freund Mendelssohn Deine Gesinnungen für mich theilt." (Döbling 14. Nov. 1891.)

Wem der leicht misstrauische und wählerische Hugo Wolf sein ganzes Herz anbietet, wie hier Humperdinck, der muss wohl fähig und wert gewesen sein, dies Geschenk zu empfangen; und Wolf kannte seine schwachen Seiten viel zu gut, um gegen sie Nachsicht zu üben; allein er verlangte von anderen mit Recht, dass sie ihn so liebten, wie er war, mit allem Menschlichen und Allzumenschlichen, denn was ist eine Liebe, die nur Vorzüge liebt, und nicht den ganzen Gehalt eines Menschen, Gold und Schlacken zugleich, umfasst? Und Humperdinck besass die herrliche, unkritische Liebe; er tut für Wolf, was in seiner Macht liegt, ihn empfehlend bald hier, bald dort, ihn fördernd bald bei diesem, bald bei jenem, ihm ratend und helfend, wo es not tat. Mit der Feder nicht weniger als mit dem Worte. Ein grosser Aufsatz über Wolfs Lieder, über den brieflich mehrfach verhandelt wurde, gedieh allerdings trotz umfassender Vorarbeiten nicht bis zum Abschlusse, da Humperdinck in seiner unruhigen Frankfurter Zeit, die mit unaufhörlichen Opern- und Konzertkritiken, mit Stundengeben u. dgl. ausgefüllt war, kaum soviel Zeit erübrigte, die Partitur von Hänsel und Gretel zu vollenden. Und ihr gehörte jede freie Minute. Auch hat Wolf, dem Humperdinck den Sachverhalt späterhin aufklärte, darüber kein tadelndes Wort fallen lassen, umsoweniger, als Humperdinck nicht ermangelte, in seinen Referaten wiederholt und nachdrücklich auf die Muse des Wiener Freundes hinzuweisen. Gewiss ist also, dass Humperdinck ihn gründlicher und ernster nahm, als andere Leute. Und der persönliche Verkehr der beiden Künstler ist der von guten Freunden geblieben. Nachdem Wolf zweimal Humperdinck aufgesucht hatte, besucht Humperdinck zweimal Wolf in Wien: zuerst im Dezember 1894, als Hänsel und Gretel im Hofoperntheater daran kam, und dann im April 1897, als Humperdinck nach Budapest reiste,

sein Werk dort zu dirigieren. Über beide Begegnungen, namentlich aber die zweite, die nicht so harmonisch ausklang wie die erste, werden wir uns noch zu verbreiten haben, um alle Irrigkeiten klar zu stellen.

Hier aber muss wohl noch ein Wort über Wolfs Hänsel und Gretel-Kritik in den Briefen an die schwäbischen Freunde gesprochen werden, eine Kritik, die wir nach dem Vorangegangenen auf ihre wahre Bedeutung zurückführen können. Vor allem ist es eine Privatkritik, so formuliert, wie es Wolf gerade durch den Kopf schoss. Eine Briefkritik, und seine Briefe sind ja nichts als Monologe, Sammlungen von Augenblickserlebnissen: alles ist fixiert, wie es im Moment lag, und daher nur insoweit „richtig“, als der Adressat die Stimmung des Schreibenden kannte. Veröffentlicht liest sich ein Brief dieser Art ganz anders, ja die Stimmungen und Stimmungsurteile werden äternisiert, zu einer Bedeutsamkeit gesteigert, die ihnen von Haus aus gar nicht innewohnte; und wenn man nicht die ganze Stimmungssphäre erklärt, namentlich aber das Verhältnis zu dem Betroffenen nicht miterläutert, so ist es besser, solche Stellen zu unterdrücken. Welche Regungen es im Jahre 1894, und welche Zustände es im Jahre 1897 gewesen sein mochten, die Wolfs Unmut bedingten, wird sich im Zusammenhange, an den entsprechenden Stellen wohl durchfühlen lassen. Es kommt jedoch hinzu, dass Wolf für Humperdincks musikalische Eigenart überhaupt nicht das entgegenfühlende Organ zu haben schien, wie auch aus einer anderen Briefstelle*) hervorgeht, weshalb sein „Urteil“ subjektiv ebenso verständlich ist, als es objektiv irrig bleibt. Wolf zollte dem Werke nur bedingte Anerkennung: an der Musik sei wohl nicht viel, aber das Ganze wirke doch bedeutend, vornehmlich wegen des Stoffes, und nicht zum wenigsten wegen der schönen Dekorationen.

Allein das Ganze wirkt darum bedeutend und wird ein Denkmal der nachwagnerschen Tonkunst bleiben, weil es, was immer sich auch einwenden liesse, zwei unvergängliche Werte einschliesst: Gemüt und Humor. Wolfs „Urteil“ wird uns nicht zutreffend, aber auch nicht mehr auffällig erscheinen.

*) An Schott.

Wir kehren in die Geschichte der Apriltage des Jahres 1891 zurück. Am Nachmittag des 21. reisten Humperdinck und Wolf selbander nach Mainz, wo Wolf endlich Gewissheit über das Erscheinen seiner noch nicht edierten Liederbände haben wollte. Mit den Worten „zu zweien kam ich, dich besser zu zwicken“, trat er in das Zimmer Dr. Streckers ein, der natürlich nicht wenig überrascht war, Humperdinck als „Braunen“ angeseilt zu sehen. Wolf erledigte seine Geschäfte, zu denen auch die Verhandlungen wegen der Christnacht gehörten, die jedoch zu keinem Resultat gelangten, und Humperdinck reiste nach Frankfurt zurück. Die nächste Station Wolfs war Karlsruhe, wo er am 22. mit Felix Mottl zusammentraf, dann ging's am 24. nach Stuttgart, wo er sich mit Prof. Förstler besprach, ohne dass jedoch der Hymnus Dem Vaterland, der von Förstler aufgeführt werden sollte, in diesen Tagen tatsächlich aufgeführt werden konnte. Inzwischen hatte Wolf noch einmal Philippsburg berührt (21. und 23. April) und traf noch am 24. in Tübingen ein. „Zu meinem Empfange war die ganze Kaufmannschaft — 4 Mann hoch — ausgerückt. Die Bewillkommnung war eine überaus herzliche.“ (An Grohe, 25. April 1891.) Er blieb drei Tage. Kauffmann und Schmid machten mit ihm einen Ausflug nach Urach, das ihm durch Mörikes Gedicht (Besuch in Urach) ein interessanter Ort war. Die Landschaft aber hatte zum Teil noch das Winterkleid an, und erfüllte vielleicht deshalb nicht alle seine Erwartungen. Er fand hierbei die Erfahrung bestätigt, dass ein echter Künstler, eben wie Mörike, zur vollen Auslösung der Kraft schon durch verhältnismässig wenig bedeutende äussere Anlässe gebracht werden könne. Dennoch schrieb er an Grohe von dem „unvergesslichen Eindruck“, den er Urach verdanke. Der Rückweg nach Metzingen, zur Bahnstation, wurde im Wagen gemacht; schon war es Nacht geworden. Da wird wieder die Brahmsfrage aufgerollt. Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Wolf und Schmid. Schmid wollte und konnte nicht ungerecht sein und sich der völlig ablehnenden Haltung Wolfs nicht anschliessen, wiewohl er nie besonders viel für Brahms übrig gehabt hatte. Wolf wurde empört. Er kam ins Feuer, versicherte heilig und teuer, dass seinem Empfinden keinerlei persönliche Motive zugrunde lägen, dass ihm Brahms persönlich nichts angehabt, ja dass er, Wolf selbst, zu

Zeiten für dessen Magellonen-Zyklus geschwärmt habe, und dass seine Abneigung lediglich der „Unwahrheit" der Brahmsschen Musik gelte. Schliesslich warf er Schmid das harte Wort ins Gesicht: „Wenn Sie für Brahms noch irgend einen Rest von Sympathie haben, dann sind Sie für meine Musik nicht reif!" Darauf wendet er sich im tiefsten Dunkel mit einem energischen Appell an Kauffmann: „Und was sagen Sie zu diesen Dingen?" Allein, „ohn' Antwort" verhallte der Ruf: Kauffmann schlief den Schlaf des Gerechten. Diesem glücklichen Zustande hatte es der Gute zu danken, dass er später, als man von Metzingen im Zuge nach Tübingen fuhr, als völlig Unbeteiligter in die Unterhaltung eintreten konnte. Der Gegenstand Brahms wurde nun einfach von der Tagesordnung abgesetzt, und man kam nach dem Sturm in eine gelassen heitere Stimmung, wobei Wolf Proben seiner Chiromantik gab. Kauffmann bekam, bei dem ungestört geraden Verlauf seiner Handlinie das gewünschte Prognostikon, während Schmid nicht viel Gutes in Aussicht gestellt wurde — „die Prophezeihung hat sich bis jetzt in der Hauptsache bewährt," meinte er. — Sonntag war Hauskonzert in Tübingen. Bei diesem zweiten Besuche ist Wolfs Stimmung im ganzen schon sensibler und gespannter. Und als sich wieder ein Kreis Tübinger Musikfreunde — meistens akademische Elemente — im Kauffmannschen Hause versammelt hatte, seine Lieder zu hören, weigerte Wolf sich auf das Bestimmteste aufzutreten, und weicht erst längerem, eindringlichem Zureden. Die Leute waren ihm offenbar zum Teil nicht sympathisch und er hat zu einzelnen gereizte Äusserungen getan. Dennoch schreibt er an Grohe: „Musikalische Akademie bei Kauffmann. Programm: Wolf. Mitwirkende: Wolf. Publikum: Wolfianer. So ein Publikum lass ich mir gefallen." Er habe in bester Laune gespielt, und die Leute, „Männlein und Weiblein", ganz toll gemacht.

Am 27. schon tritt er die Rückreise nach Wien an: er fährt über Singen, den Bodensee, nach Bregenz. In Singen besteigt er den hohen Twiel und schreit laut auf „vor Freude, Staunen, Entzücken und Verwunderung" beim Anblick der in der Abendsonnenglut strahlenden Gletscherberge und des weithin leuchtenden Sees. Die Pracht und Grösse der Natur drückt ihn nieder. Papagenos Weisheit „man lebt nur einmal, das sei dir genug!" ist ihm da „zum ersten

Male im Licht einer pessimistischen Weltanschauung zur sichtbaren Wahrheit geworden. Wozu alles Schaffen, Ringen und Streben, da doch alles der Vernichtung geweiht ist? Wahrlich man sollte sich des Lebens freuen und seine Süssigkeiten bis zur Neige ausschlürfen, selbst auf die Gefahr hin, Zeit seines Lebens ein Spitzbube zu sein." (An Kaufmann 27. April 1891.) So erlebt er die Erhabenheit der Bergwesen; die Unendlichkeit schauert ihn an. Hatte er nicht Lebenskräfte hingegeben, nicht gelitten und gerungen? Aber war es mehr, als wenn die Feldmaus ihr Grüblein scharrt? Löst sich nicht alles in ewiges Schweigen auf? Wozu nun Gipfel klimmen, den Ossa auf den Pelion türmen? Ist es nicht klüger den animalischen Trieben zu leben? Und der Augenblick wird dem Pesimisten zur Philosophie: nur die kurze Reise noch in Behagen vollenden, die Reise, die Reise die man Leben nennt . . .

Bei triefendem Regen fährt er weiter und legt das schönste Stück der Fahrt zurück: er durchquert den Bodensee, während ihm der scharfe Wind den Regen ins Gesicht peitscht. Am Ufer des schwäbischen Meeres hält er an; vor dem Rheinfalle bleibt er stehen. Und Mörike fällt ihm ein, der den Eindruck dieses elementaren Naturschauspiels im herrlichen Distichen wiedergegeben:

> Halte dein Herz, o Wanderer, fest in gewaltigen Händen!
> Mir entstürzte vor Lust zitternd das meinige fast.
> Rastlos donnernde Massen auf donnernde Massen geworfen,
> Ohr und Auge wohin retten sie sich im Tumult?
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Angst umzieht dir den Busen mit Eins und, wie du es denkest,
> Über das Haupt stürzt dir krachend das Himmelsgewölb.

Völlig betäubt und niedergedonnert steht Wolf vor dieser Szene, und die Übermacht der Natur, und die Ohnmacht des Menschleins, der sie betrachtet, schlagen in köstliches Wohlgefühl zusammen.

Zu Anfang Mai ist er wieder in Wien, in seinem Döblinger Quartier. Er fühlt sich körperlich sowohl als geistig äusserst ermattet. So rasch schlugen seine inneren Zustände um. Vom Komponieren zumal „habe ich nicht die geringste Vorstellung. Gott weiss, wie das enden wird. Beten Sie für meine arme Seele." (An Grohe,

2. Mai 1891.) Bald plagte ihn ein chronischer Kehlkopfkatarrh und ein „abscheulicher Husten". Da ihm der Arzt Luftveränderung geboten hatte, zieht er nach Unterach, in sein schönes Asyl am Attersee. Er durfte aber nicht baden, nicht rauchen, nicht sprechen, wobei ihm das Nichtsprechendürfen am leichtesten fiel, da er in Unterach wie gewöhnlich sein einziger Gesellschafter war. Am schwersten jedoch fiel ihm das Nichtkomponierenkönnen, ein Zustand, von dem er nun zum erstenmal seit der grossen Liedersintflut auf längere Dauer befallen war. Seit den wenigen Italienischen Liedern im letzten Spätherbst und seit der Beendigung der Ouvertüre zur Solhaug-Musik hatte er Neues nicht mehr geschaffen. Das Feld lag brach. Und es sollte noch den ganzen Sommer über nicht besser werden. Er litt schwer unter dieser geistigen Dürre. In einem Briefe vom 13. August 1891 klagt er seinem lieben Freunde Wette in herzbewegenden Worten die Not: „Seit vier Monaten bereits leide ich an einem geistigen Marasmus, der mir recht ernstlich den Gedanken nahe legt, dieser Welt für immer zu entfliehen. Meine Existenzberechtigung erscheint mir immer mehr als eine freche Anmassung dem Leben gegenüber, da ich tatsächlich nur mehr eine Scheinexistenz führe. Leben aber soll nur was wirklich lebt. Ich bin schon seit langem ein Toter. Wär's noch ein Scheintod! aber so bin ich in Wahrheit ein wirklich Abgestorbener, zu Grabe Getragener und nur die Macht, über meine physischen Kräfte noch zu gebieten, beweist mir, dass ich noch ein Leben — ein Scheinleben führe. Möge dem dahingegangenen Geiste auch die Materie baldigst folgen. Dies mein einziger und innigster Wunsch. Seit 14 Tagen ungefähr wohne ich im Pfarrhof zu Traunkirchen, der Perle des Traunsees und seiner Umgebung. Alle Annehmlichkeiten, die ein verwöhntes Menschenkind sich nur wünschen kann, vereinigen sich, ein zufriedenes Los mir zu bereiten. Tiefste Ruhe und Einsamkeit umgibt mich, die herrlichste Natur, die erquickendste Luft, kurz alles, was einem Einsiedler von meinem Schlage nur nach Wunsch sein kann — — und dennoch, dennoch, mein Freund, bin ich das unseligste Geschöpf auf diesem Erdboden. Alles um mich atmet Glückseligkeit und Frieden, alles lebt und webt und regt sich und tut, wss es tun muss — nur ich — o Gott! nur ich lebe wie ein Tier dumpf und fühllos in den Tag hinein.

Kaum, dass mich noch Lektüre ein wenig zerstreut, zu der ich in meiner Verzweiflung ab und zu greife. Mit dem Komponieren jedoch ist es rein aus. Ich kann mir gar nicht mehr vorstellen, was eine Harmonie, was Melodie ist und ich beginne bereits zu zweifeln, ob die Kompositionen unter meinem Namen auch wirklich von mir sind. Du lieber Himmel, wozu der Lärm, wenn zum Schluss nur ein Pudel dahinter steckt? Wozu alle die herrlichen Aussichten, wenn ich jetzt elend im D . . . . versinken soll? „Der Himmel gibt einem ein ganzes oder gar kein Talent; die Hölle hat mir meine halben gegeben.“ Wie wahr, o wie wahr! Unglücklicher! in deinen Blütejahren bist du zur Hölle gegangen und hast ihr Danaergeschenk ihr in den tückischen Rachen geschleudert und dich selbst dazu! O Kleist! —“ So leidet er an seiner eigenen Natur wie der geliebte Dichter. Er projiziert die Kraftlosigkeit von Tagen und Jahren auf sein ganzes Leben, ja er will sich selber das Recht aufs Leben ausreden, wenn er nicht schaffend lebt. Und dabei steht er am Anfang einer Unfruchtbarkeitsperiode, die beinahe vier Jahre anhalten sollte, nur von der Vollendung des ersten Bandes der Italienischen und einigen kleineren Arbeiten unterbrochen. Welche Summe von Leiden häufte sich da! Dieses Versiegen der Produktion, dieses Stocken der Kraft ist aber bei Wolf eine Naturerscheinung: Das Gegenstück zu den anhaltenden Eruptionen, der überproduktiven Kraft, die hervorschoss, wenn er im Schaffen war. Nun glomm es noch fort, ohne Ausbruch. Und wie Rauchschwaden steigt es aus dem glühenden Innern und zieht sich durch sein Leben hin. In unruhigen Briefen, die er in der Folgezeit an Freunde schreibt, ist immer dieselbe Klage über dieselbe Qual.

Der Frühling dieses Jahres sollte noch einen kleinen Erfolg in der Fremde bringen. Am 10. Mai 1891 wurde zum ersten Male der Hymnus dem Vaterland von Männerchor und Orchester aufgeführt, und zwar unter der Leitung des Prof. Wilhelm Förstler in Stuttgart. Wolf hatte dem Dirigenten das Manuskript überlassen und das Herausschreiben der Stimmen erlaubt. Der Hymnus wurde vom Liederkranz in Stuttgart gelegentlich des Schillerfestes — einer alljährlich wiederkehrenden Feier im Liederkranz — gesungen. Der Schwäb. Merkur berichtete über den „grossartig und gewaltig angelegten

Hymnus", der „mit grosser Sorgfalt und Kraft" vorgetragen wurde. Auf Veranlassung Förstlers hat Wolf später die Änderung des Chorsatzes vorgenommen und an einigen Stellen die leichtere Sanglichkeit durchgeführt.*) Zur Geschichte dieser Komposition gehört noch eine kleine Diskussion, die Wolf mit dem Musikschriftsteller E. O. Nodnagel führte. In seinem Essay über „Hugo Wolf, den Begründer des neudeutschen Liedes" (1897), wollte Nodnagel den Chor nicht durchaus gelten lassen. Schon im November 1895, als das Werk vom Sängerbunde des Berliner Lehrervereins unter Prof. Felix Schmidt in der Philharmonie aufgeführt wurde,**) hatte er sich dahin ausgesprochen, dass der Hymnus noch „der Frühzeit" Wolfs entstamme, daher kein richtiges Bild der Bedeutung des Komponisten geben könne. „Er ist aber in seiner Fasslichkeit sehr wirkungsvoll und dankbar, obgleich er dem Chor ziemlich kniffliche Aufgaben und Zumutungen stellte." Auf den Artikel von 1897 antwortete Wolf brieflich. Nodnagels Arbeit habe ihn im grossen und ganzen lebhaft angesprochen, doch müsste er sich u. a. betreffs des Hymnus seiner Haut „erwehren". „Die Bezeichnung hohl, konventionell, gespreizt ist zumindest nicht zutreffend. Dass eine Komposition für Männergesangvereine nicht im hohen Stil (der Götterdämmerung etwa) zu halten sein wird, versteht sich wohl von selbst. Nichtsdestoweniger war ich bemüht aus den etwas philiströsen Textworten soviel Musik in meiner Art herauszuschlagen, um auch anspruchsvollen Ohren zu genügen, wenn schon die Versicherung trivial zu werden nahe genug lag" (12. Juli 1897). Nodnagel liess sich denn das gesagt sein, hörte den Chor noch einmal an und korrigierte als anständiger Kritiker sein Urteil. In seinem Buche „Jenseits von Wagner und Liszt" ist denn auch dem Hymnus nichts weiter nachgesagt, als dass er an Bedeutung hinter Chorwerken wie dem Feuerreiter zurückstehe.

Nach jener Berliner Aufführung fielen aber in der Presse noch ganz andere, u. a. so saftige Äusserungen, dass Nodnagel selbst mit seiner Halbanerkennung noch glänzend dasteht. So äusserte die Berliner Zeitung short and sweet: „Der in Musik gesetzte Patriotis-

*) Mitteilung Prof. Förstlers.

**) Das Konzert fand am 14. November statt. Nodnagels Kritik erschien in der Deutschen Militär-Musiker-Zeitung.

mus erwies sich als überaus lärmend.“ Im Magazin für Literatur sagte hinwiederum ein Kritiker: Auf hundert moderne Komponisten, die einen glänzenden Orchestersatz schreiben können, komme erst einer, der, ohne ins Konventionelle zu verfallen, den Vokalsatz mit Meisterschaft beherrsche. „Hugo Wolf ist dieser einer vom Hundert jedenfalls nicht; sein Hymnus ... ist trotz allem Forte und Fortissimo klangarm — und was auf dem Papier wie die Äusserung grosser Kraft aussehen mag, wirkt zum Klang erweckt, nur wie ein sehr lautes Bekenntnis der Ohnmacht.“

Beckmessereien wie diese, sind heute wohl nicht mehr gut möglich. Als der Hymnus Wolfs im Juli 1902 auf dem 6. Deutschen Sängerbundesfeste in Graz von einigen tausend Männerkehlen gesungen wurde, fühlte man erst seine Grösse und Kraft, den Stil edler Männerchormusik. In seiner Fülligkeit und Frische, seinen Innigkeiten und Zartheiten — ich denke an die Verse, die den deutschen Frauen gelten oder an jene: „O, Deutsches Land, wie bist du schön!“ — seinem pompösen Orchestersatz, der Schlusssteigerung mit dem Jubel der C-Trompeten, überwältigte das Werk die Tausende von Hörern. Prof. Eduard Kremser hätte ein wertvolleres und gewaltigeres und bei allen Wirkungen doch so keusches Eröffnungsstück nicht leicht finden können.

Im Juli des Jahres 1891 reiste Wolf nach Bayreuth zu den Festspielen, wo er am 18. eintraf. Auf dem Bahnhofe erwartete ihn Humperdinck und begleitete ihn in die Wohnung, die ganz nahe bei der seinen lag: Brandenburgerstrasse No. 3. Es wurde damals gegeben: Parsifal (am 19.), Tristan (am 20.) und zum ersten Male Tannhäuser (am 22.). Leider stand es um Wolfs Nerven schlecht. Der Ärmste war in ein unruhiges Haus geraten, in welchem ein zahnendes Kind die Nächte hindurch schrie. So wurde ihm wie Tristan die Nacht zum Tage, bis es schliesslich zu einem Auftritt mit dem Hauswirt kam, und er auf der Stelle in ein ruhigeres Quartier übersiedelte. Unter solchen Umständen war ihm der Genuss der Aufführungen arg vergällt; ja es passierte ihm, dass er einen grossen Teil des ersten und dritten Aktes Parsifal buchstäblich verschlief. Besser erging es ihm im Tristan, von dessen Aufführung er Grohe

melden konnte, dass sie ihn „fast durchweg entzückte". Am 23. fuhr er ab. An Humperdinck aber, der sich „auf holländisch" verabschiedet hatte, d. h. spurlos verschwunden war, liess er noch nachstehende Epistel gelangen: „Seit wann bist Du, ehrliche deutsche Seele, unter die Holländer gegangen, dass Du ohne Abschied so schmählich Dich aus dem Staube gemacht? ‚Verdien' ich, Senta, solchen Gruss?' Zum Dank hätte ich nicht übel Lust gehabt, Dir die Fenster einzuschmeissen, als mich der Weg an Deinem Hause vorüber um 4 Uhr früh zum Bahnhof führte; das hättest Du elender Schlafratz schon verdient. Weisst Du, was der wohlgesittete Schulmeister Gurnemanz lehrt? ‚Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt!' ‚Bei welchen Heiden weiltest Du,' dass Du Böses mit Bösem vergiltst? Pfui über Dich und nochmals pfui! Unter anderm kann ich Dir mitteilen, dass ich heute Nacht wie ein Murmeltier geschlafen und dass die Schuld an meiner Schlaflosigkeit einzig und allein doch nur an meinen misslichen Wohnungsverhältnissen in Bayreuth lag. Auf der Post wirst Du wohl nichts für mich in Empfang genommen haben, da ich nun bestimmt weiss, dass kein Brief dorthin an mich abging.

„Nun ich alle Scheusslichkeiten Bayreuths*) hinter mir habe, denke ich nur all des Herrlichen, das in vollen Zügen zu geniessen mir beschieden war: es sind unvergessliche Eindrücke für das ganze Leben und reich genug, die Armseligkeit meiner menschlichen und künstlerischen Existenz auf lange hinaus mich vergessen zu lassen. Meiner gehobenen Stimmung kann (bei dem innern Sonnenschein) selbst das trostloseste Regenwetter, wie es in den Alpenländern üblich ist, nichts anhaben. Für mich ist jetzt alles selige Öde auf sonniger Höh' und ich komme mir vor wie ein traumbefangener Nachtwandler unter den nüchternen Tagesgespenstern. Wie schön wär's doch, mein lieber Humpi, wenn Du zu mir nach Unterach kämst! Da wären wir ganz allein und glücklich, ledig der störenden Wiener, denen Du wohl nicht viel Geschmack abgewonnen zu haben scheinst. Sie kennen Dich eben nicht, wohl auch deshalb nicht, weil Du Dich nicht zu erkennen gegeben und wenn die geheimnisvolle Anziehungs-

*) Es ist die Wohnungsmisère gemeint.

kraft der Sympathie nicht allsogleich zum Durchbruche gelangt, wird ein innigeres Verständniss bei flüchtiger Begegnung immer auf Widerstand stossen. Wie gut, dass wir uns allsogleich verstehen dürften, wenn wir auch in puncto unseres Rendezvous entschiedenes Pech hatten. Es will eben nicht alles glatt abgehen in diesem krausen Leben; das beste dabei ist, dass wir unseren Humor dabei nicht eingebüsst haben, an dem es auch in Zukunft nicht fehlen soll. Nun leb' wohl und, sei aufs allerherzlichste begrüsst von Deinem Hugo Wolf. Wenn du von Wette was erfährst, teil' es mir augenblicklich mit.“ (Rinnbach-Ebensee a. Traunsee, 24. Juli 1891.)

Der Sommer geht vorüber. Hugo Wolf und seine Muse — sie hatten beide lange Zeit geschwiegen, nun aber kam ihnen die Sprache wieder. Mit dem Spätherbst beginnt eine neue gesegnete Zeit. Nach dem Schaffenskalender Wolfs musste es jetzt Frühling werden, mussten Keime jetzt aufgehen, musste jetzt die Mühle klappern. Und so war es. Die Brache, die über ein Jahr gedauert hatte — nur das Fest auf Solhaug war inzwischen entstanden — ist vorbei, und Lied auf Lied erblüht dem Glücklichen. So wollte er es haben; Werg musste auf der Kunkel sein, wie Keller sagt, wenn er selig sein wollte. In der Döblinger Wohnung entstehen jetzt, in der Zeit vom 29. November 1891 bis zum 23. Dezember 1891 die letzten Gesänge des ersten Bandes der Italiener. In einem Zug sind sie geschrieben worden. Dass doch gemalt all deine Reize wären — hiermit beginnt die neue Ära. Du denkst mit einem Fädchen mich zu fangen folgt am 2. Dezember nach, Mein Liebster ist so klein am 3. Dezember; der 4. Dezember ist wieder ein „Tag von Lodi“, zwei Gesänge entstehen: nachmittags Und willst du deinen Liebsten sterben sehen, abends Wie lange schon war immer mein Verlangen. Ebenso entringen sich am 12. Dezember zwei Lieder der tiefbewegten Brust: Mein Liebster singt am Haus im Mondenschein, und Heb' auf dein blondes Haupt. Einen Tag vor Weihnachten, mit dem Lied Man sagt mir, deine Mutter woll' es nicht, war der neue Zyklus beendet. Fünfzehn Lieder waren in dieser kurzen Zeit geschaffen worden, und die neue Triebkraft hätte noch zu einem Dutzend ausgereicht, hätte nicht eine Influenza den Schöpfungsdrang

gehemmt. So wurden diese fünfzehn mit den sieben vom vergangenen Jahre zu einem Bande vereinigt. Auch kleine Dinge können uns entzücken, diese reizende Miniatur, sollte, gleichsam ein Motto, nach dem ausdrücklichen Wunsche Wolfs die Sammlung eröffnen; das 22., Wir haben beide lange Zeit geschwiegen sollte die ganze Sammlung beschliessen und als Nummer 33 bezeichnet werden, denn so viel Lieder in dem italienischen Bande zu vereinigen, hatte Wolf ursprünglich geplant.

Als seit den ersten Dezembertagen das geistige Uhrwerk plötzlich wieder lustig zu ticken begonnen hatte, war Wolf über die Massen froh; mit freudigem Schrecken nimmt er die neuen Einfälle wahr, und ist sicher, dass sie anhalten würden. Und in dieser Zuversicht welches Hochgefühl! Dem Leben zurückgegeben, vom Tode auferstanden sein! Aber es war Vermessenheit gewesen, wie er meinte, als er plötzlich das Uhrwerk wieder stocken sah, als das Pendel seiner Tätigkeit zu schwingen aufhörte. Die restlichen elf Lieder wollten ihm gar nicht einfallen. Er wartete und wartete. Aber die Frist hätte er nicht auswarten können, denn fast fünf Jahre vergingen, bis er die Italienischen fortsetzen konnte.

Schott drängte, und so entschloss er sich, die vorhandenen Zweiundzwanzig zu veröffentlichen, die in etwas geänderter Reihenfolge — das Lied von den entzückenden kleinen Dingen blieb allerdings auf seinem Posten — ungefähr ein Jahr nachdem sie vollendet waren, bei Schott erschienen. Mit diesem Meisterwerk, an das sich der zweite Band ebenbürtig anschliessen sollte, erreichte Wolf die Gipfel seiner Lyrik. Werke der vollen Künstlerreife — und drei Jahre vorher hatte er erst die Feder zu den ersten Mörikegedichten angesetzt. So schnell durchmass er seine Laufbahn. „Die Lieder sind eines wie das andere aufs beste gelungen. Es ist wieder eine ganz andere Welt und Sie werden nicht wenig erstaunen über meine Proteusnatur, die sich nun einmal in jede Haut hineinfinden kann. Ich halte die Italienischen für das Originellste und künstlerisch Vollendetste unter allen meinen Sachen. Sie werden sicherlich Ihre helle Freude daran haben.“ (An Kauffmann, 15. Dezember 1891.)*)

*) E. Kauffmann besprach die Italienischen Lieder in No. 27 und 28 des Musikalischen Wochenblattes ex 1893.

Und als er genau vier Jahre später die Italienischen, die er schon halb vergessen hatte, sich selbst vorspielte — es war auf Schloss Matzen im Dezember 1895 — da merkte er, dass er schon damals „ein ganz kapitaler Herr war“ war, und bekam nachträglich einen gewissen Respekt vor sich selber. So erkennt der König die eigene Grösse „am Übermass der Gaben“.

IV. Kapitel.

Die Berliner Konzerte.

1892—1894.

Noch während der Arbeit an den „Italienischen" taucht im Kreise der Wiener Freunde ein Plan auf, der für Wolfs Aufsteigen in der Welt von Bedeutung sein sollte. Anfangs in flüchtigen Umrissen besprochen, klärte sich allmählich die Idee immer fester heraus: Wolf zu einer grossen Konzertreise zu veranlassen. Auf Anraten Dr. Streckers entscheidet man sich für Berlin als die erste Einbruchsstation, wo die bekannte Konzertunternehmung von Hermann Wolff für die Sache durch den Schottschen Verlag bereits interessiert worden war. Schur in seiner Kurwenalstreue ist wieder der freiwillige Unterhändler. Da Wolff in Berlin von Wolf in Wien näheres aber nicht weiss und Personalien einfordert, so muss sich unser Komponist wohl oder übel dazu verstehen: „Unermüdlicher! Mein Namensvetter in Berlin ist in der Tat ein Kapitalskerl! Es tut mir leid um seinen verschandelten Namen. Also biografische Daten verlangt er? Nun in Gottes Namen." (An Schur 18. Dezember 1891). Und er gibt eine humorvolle Übersicht über sein Schaffen, die er mit den Worten beschliesst: „Die verschiedenen Bühnenweihfestspiele, die noch zu komponieren sind, wollen wir einstweilen verschweigen. Wozu den Leuten alles auf die Nase binden?" Eine persönliche Zusammenkunft mit dem „Musik-Wolff" in Wien hat zur Folge, dass das Konzert alsbald ausgemachte Sache ist; es sollte am 15. März 1892 stattfinden. Die Mitwirkenden hatte man nicht lange zu suchen: Fräulein Friederike Mayer, die damals in Salzburg weilte, und Ferdinand Jäger. Ohne Jäger schien den Freunden ein Wolfkonzert überhaupt unmöglich zu sein, und auch Wolf selbst hielt etwas auf die gute Firma Wolf & Jäger. Der Sänger hinwiederum kannte seinen Kompagnon, mit dem

öffentlich zu musizieren unter Umständen keine Kleinigkeit war. Wenn etwas schief ging, so stampfte der entsetzte Komponist mit dem Fuss aufs Podium, dass es staubte; wenn sich der Sänger eine Freiheit erlaubte, so wurde es auf der Stelle geahndet. Aber Jäger stellte allemal die Sache höher als seine Person und sang trotz dem Temperamente und der Rücksichtslosigkeit des Künstlers mit ihm weiter.

In der zweiten Hälfte des Februar 1892 tritt denn Wolf die Reise nach Berlin an. In fröhlicher Abschiedsstunde wird dem Widerstrebenden zuletzt noch eine Hutschachtel als „Ehrengabe" aufgenötigt, und er muss geloben, sich den gleissenden Zylinder als Dulbend „um das Haupt zu winden", von dem er zuerst nichts hatte wissen wollen.

Auch mit einem Frack, „einem Prachtexemplar der chickigsten Art" hatte er sich, der Sammtrockgänger, bei Zeiten vorgesehen, denn er zweifelte „keinen Augenblick an der Wichtigkeit dieses geschwänzten Faktors". Die Berliner, dachte er, mögen vielleicht über die Wolfschen Lieder die Achsel zucken, keinesfalls aber über den Wolf'schen Frack. Auch „mit dem nötigen Kleingeld" für die Kosten des Konzertes war er ausgerüstet worden, und nachdem also alle Kulturforderungen erledigt waren, zog er, nicht ohne einige Unruhe, ab. Er hatte gut Empfehlungsbriefe in der Tasche, u. a. welche von Jeanne Grohe, an Berliner Freunde und Bekannte.

Auch Dr. Fritz Volbach, der Wolf das Jahr vorher in Mainz kennen gelernt und ihn als Menschen lieb gewonnen hatte, nachdem er ihn schon lange als Künstler geschätzt — gab ihm einige Empfehlungen mit. Und Wolf ist von Volbach*) höchlich erfreut. „Sein Brief zeugt von eben so viel Laune als Menschen-, Fach- und Selbsterkenntnis. Manches darin ist treffend, oder um bescheidener zu reden, mir wie aus der Seele gesprochen. Diesem, durch die Untiefen Berlins mich behutsam steuernden Lotsen unbedingtes Vertrauen schenken und alle seine Weisungen befolgen — und der Erfolg — (das Geschmiere eines Zeitungsschreibers ein Erfolg!!) kann nicht ausbleiben. Wer gut segeln will, braucht eben guten

*) Volbach hatte über Wolfs Lieder, als sie bei Schott erschienen, einen Bericht für die Allgemeine Musikzeitung geschrieben. Auch späterhin hat er für deren Verbreitung viel getan.

Wind. Seit der liebe Gott ausser Mode gekommen ist, besorgen dieses charmante Kunststück die Herren Rezensenten. Und solche Halbgötter soll man nicht respektieren? Hut ab! ich mache ihnen meine Reverenz." (An Dr. Strecker 16. Februar 1892.)

So kommt Wolf in Berlin an, vor dessen „Untiefen" ihm einigermassen bangt. Fremd zieht er ein, Unbehagen erfüllt ihn: Die grosse Stadt, wenig Freunde, das bevorstehende Konzert . . . Was wussten die Berliner Musiker von ihm? Wer würde sich seiner annehmen? Wie mochte schliesslich alles ablaufen? Hundert Sorgen drückten ihm das Herz. „Ach, die Heimat hinter den Gipfeln, wie liegt sie von hier so weit." In dieser Bedrängtheit wendete er sich zuerst an die österreichischen Bekannten in Berlin; ganz natürlich. Er sucht vor allem den väterlichen Freund Richard Genée auf, der, obwohl um vierzig Jahre älter als Wolf, und „nur" Operetten-Komponist, dennoch mit ihm auf bestem Fusse stand. War Wolf doch mit ihm sogar in poetische Verbindung getreten, als er die „Sturm"-Oper schreiben wollte. Und jetzt, wo ihm so beklommen zu Mute war, dass er keine Stunde länger bleiben wollte, war er glücklich, dass Genée sich seiner annahm. Genée lebte in Berlin mit seiner Tochter Anna, einer Freundin der jung verstorbenen ersten Gattin Dr. Rauchbergs, und durch Frau Anna, heute Rittmeistersgattin Obermayer in Wien, war Wolf ins Genée'sche Haus gekommen. In diesem kleinen Kreise fühlte er sich am wohlsten: Da gab es „keine G'schichten," da konnte man so sein wie man war, reden, wie einem der Schnabel gewachsen, und da war Wolf auch der bescheidene, anspruchslose einfache Mensch, als den alle ihn schätzten. „Wenn ich ein Kater wär', tät' ich jetzt schnurren" — hiermit bekräftigte er einmal die Sofaecken-Gemütlichkeit in der österreichischen Kolonie. Er spielte bei Genée, und im Hause des Buchhändlers Carl Freund unermüdlich seine Lieder vor, war in seiner Souverain-Laune, und bekam glänzende Augen, freute sich wie ein Kind, drückte den Leuten dankbar die Hände, wenn er sah, dass er sie erfreut hatte. Wolf, der ein feines Gefühl für Rassenunterschiede hatte, traf im Genéeschen Kreise auch einen Mann, der ihm sehr wohl wollte. Der Mann war Jude, ohne dass Wolf es ahnte.*) Eines Tages erfährt

*) Man darf sich Wolf nicht als „wütenden Antisemiten" vorstellen. Der

Wolf davon, und da sagt er mit dem harmlosesten Bedauern: „Um Sie ist's aber wirklich schad'; so ein anständiger Mensch!"

Wie herzlich zugetan Wolf seinem Freunde Genée war und blieb, davon zeugt der reizende Brief, den er dem „Hochverehrten Jubelsenior", dem „Altmeister eines liebenswürdigen Kunstgenres" zum 70. Geburtstage schrieb." *)

Von alten Bekannten traf Wolf in Berlin noch Felix Weingartner, mit dem er viel verkehrte, und unter dessen Leitung er eine prächtige Meistersingervorstellung im Opernhause hörte. Bald taten auch die Empfehlungsbriefe der Frau Jeanne Grohe ihre Wirkung. Zwar wurde er es müde überall hinzulaufen, aber manche wertvolle Bekanntschaft knüpfte er dennoch an. Eine der wichtigsten darunter die mit dem Baron Franz Lipperheide, welcher damals Herausgeber einer Modezeitung war. Wolf kommt alsbald in dessen Haus, verkehrt dort als wohlgelittener Gast, ja er wird später auf die Lipperheidesche Besitzung Matzen bei Brixlegg in Nordtirol geladen, wo er geradezu ein Asyl finden sollte. Ein freundschaftlicher Verkehr entwickelt sich namentlich mit der Baronin Frieda von Lipperheide, der Wolf im Juni 1894 sein Elfenlied gewidmet hat. Er pflegte mit ihr, die grossen Anteil an seinen Sachen nahm, auch ein bischen vierhändig zu spielen, als er im Herbst desselben Jahres auf Matzen weilte. Allein sie verzählte aus Angst die Pausen. Ein Mangel an rhythmischen Geschick, der Wolf nicht hinderte, die edle, feine Dame über alles zu schätzen. Leider verstarb sie schon im September des Jahres 1896. Im ersten Augenblick schien ihm Matzen durch diesen Verlust verödet zu sein; hatte er doch einen Menschen verloren, wie man ihn „nur selten im Leben trifft". Und er wünschte

---

naive Künstler bildete kein System aus seinen Gefühlen. Doch hatte er seine Gezeiten. In Wien redete ihn einmal ein jüdischer Journalist mit den Worten an: „Na, Wolf, sind Sie noch immer der stramme Antisemit von früher?" Wolf sieht den Frager messerscharf an: „Mehr denn je!"

*) Genée war 1823 zu Danzig geboren, und ist 1895 in Baden bei Wien gestorben. „Genée war ‚gezwungener' Operettenkomponist — seine Seele hing an Grösserem, sein Wissen und Können befähigte ihn zu Höherem: zur Opernmusik." So teilt mir sein Biograph F. J. Brackl mit. — Wolfs Brief ist abgedruckt im „Musikbuch aus Österreich" 1. Jahrgang, 1904.

der Rastlosen, dass sie endlich die Ruhe finde, „die ihr im Leben nie beschieden war“. „Möge es ein tiefer Schlaf ohne Träumen sein.“ (An Grohe, 24. September 1896.)

Bald fängt Wolfs Bekanntenkreis sich zu erweitern an. Er sucht Prof. Siegfried Ochs, den Leiter des philharmonischen Chores, auf, dem er schon einmal einige Manuskripte eingesendet hatte. Sonst wusste Ochs über Wolf nicht allzuviel, denn was aus Wien nach Berlin gedrungen, war zu wenig, um ein Bild des Künstlers zu geben, sodass die Berliner Musiker die widersprechendsten Ansichten laut werden liessen. Nun kamen die beiden einander persönlich nahe. Ochs war sehr entgegenkommend, zeigte sich bereit, das Elfenlied aufzuführen, und schien Wolf überhaupt ein Mann zu sein, der Versprechen nicht nur geben, sondern auch halten kann. Ernst und Scherz verknüpften sie. Bald hatte Wolf die eigenartige humoristische Begabung, das Parodietalent Ochs' entdeckt, und nun mussten alle möglichen Spässe auf dem Klaviere losgelassen werden. Der kindlichste Unsinn amüsierte die beiden Musiker, ja Wolf hörte mit Behagen zu, wie er selbst von Ochs parodiert wurde. Das nahm er gar nicht übel. Im Gegenteil. Die heitere Muse des Freundes und sein gastliches Haus bereiteten ihm die vergnügtesten Stunden.

Nicht minder wichtig war es, dass Wolf auch mit dem Universitätsprofessor Dr. Richard Sternfeld persönlich in Berührung kam, der schon seit 1890 durch die Berichte der Bayreuther Blätter manches von ihm wusste.

„Sein Äusseres“ erzählt Prof. Sternfeld, „enttäuschte mich. Eine kleine schmächtige Gestalt, ein schmales Gesicht, das von Enttäuschungen und Entbehrungen sprach, sonst kaum auffiel. Nur die Augen waren von wunderbarem Ausdruck; ganz dunkle Sterne, prüfend und spähend wie Jägeraugen, die blitzen und zürnen konnten, aber auch lachen oder zuweilen tieftraurig in sich hineinschauen.“ *)

Die scharfe Künstlerpersönlichkeit Wolfs rieb sich bald an den ausgeglätteten Umgangsformen der Berliner Gesellschaft, und man erzählte sich von ihm in den Häusern, an die er empfohlen war, manche heitere Stücklein. „In der Tat: er konnte grob sein wie Beethoven,

*) Deutsche Revue, Juliheft 1903: „Zum Gedächtnis eines Meisters des deutschen Liedes“.

aufbrausend wie Wagner, rücksichtslos wie Brahms. Aber dabei keine Spur von Pose oder Einbildung: nur, weil er selbst so echt und ehrlich war, musste ihm alles oberflächliche Getue, alle Lüge und Phrase in tiefster Seele verhasst sein; daher konnte er Elogen, denen er die Redensart anhörte, ebensowenig vertragen wie Tadel, der ohne genaue Kenntnis geäussert wurde."

Es ist auch wahrscheinlich Dr. Sternfeld gewesen, durch den Wolf der Hofopernsängerin Emilie Herzog-Welti und deren Gatten Dr. Heinrich Welti, Schriftsteller in Berlin,*) persönlich zugeführt wurde. Doch hatte schon Humperdinck 1891 durch eine Empfehlung vorgesorgt. Wolf kam am 4. März in das Haus. „Der erste Eindruck war nicht gerade günstig", erzählt Dr. H. Welti. „Wolf schien verlegen und wortarm zu sein, und musterte uns und unser Heim mit fast peinlich berührenden, etwas misstrauischen Blicken. Wir baten ihn, uns mit seinen Gesängen bekannt zu machen. Er setzte sich bereitwillig ans Klavier, konnte aber eine unfreundlich abfällige Bemerkung über den Mangel eines Flügels nicht unterdrücken. Wir waren von dieser Kritik der unseren Verhältnissen angepassten Wohnungseinrichtung etwas verstimmt. Nun aber begann er seine Zauber." Mörike kam an die Reihe, eins nach dem anderen, Zartes, Duftiges, mit schwacher Stimme, aber einer ungeheuren Suggestionskraft gesungen. Beim Elfenlied fühlte sich auch Frau Herzog zur Mitwirkung gereizt. Sie wiederholte das Lied, frisch vom Blatt weg, ohne Fehl. Wolf war entzückt, und nun ging es an ein freudiges, warmes Musizieren, bald der Komponist, bald die Sängerin. „Noch sehe ich sein freudiges Erstaunen, als wir beide nach dem ersten Liebeslied eines Mädchens diese Komposition als die Krone der vorgeführten bezeichneten."

Als man nach zweistündigem Musizieren bei einer Tasse Tee ausruhte, waren die drei gute Freunde geworden. Man beriet, wie man in Berlin für Wolfs Sache eintreten könne. Allerdings strebte die Konzertsaison 1891/92 schon ihrem Ende entgegen, und Frau Herzog, die nur im Nebenamte als Konzertsängerin wirkte, hatte nicht

*) Welti schrieb u. a. einen höchst bemerkenswerten Aufsatz über Hugo Wolf und zwar in der Monatsschrift Deutschland, Heft 22, Juli 1904, Berlin. Die vorstehende Mitteilung nach einem Briefe Dr. Weltis an den Verfasser.

allzuviel Zeit im Vorrate. So musste sich denn Wolf in Geduld fassen. Dennoch aber kam verhältnismässig bald, am 8. April 1892, ein Wolfabend in der Singakademie zustande, und Frau Herzog hatte das Verdienst, für den stark bestrittenen Künstler die ersten Schlachten mitgeschlagen und mitgewonnen zu haben.

Inzwischen sah Wolf seinem eigenen Konzerte mit Sorge entgegen. Vom Berliner Musiktreiben stark angezogen, besucht er ein Konzert Hansens von Bülow, wo er den Macbeth von Richard Strauss hört — aber noch immer hat er sich selber nicht gehört. Ein Unstern scheint über dem Abend zu schweben. Zuerst sagt Ferdinand Jäger telegraphisch ab; er ist indisponiert. Was ohne Jäger beginnen! Dann wird Fräulein Mayer heiser, sie bekommt Fieber, und die Nachricht trifft ihn wie ein Donnerschlag. Für Jäger wird in der Eile ein Ersatzmann aufgetrieben, der Berliner Tenorist Gr., der aber mit dem Wolfschen Stil wenig vertraut war. Und wer soll für Fräulein Mayer einspringen? Man sucht vergebens. Da entschliesst sich die Halbgesunde im letzten Augenblicke, ihrem Zustande zu trotz, aufzutreten. Das Konzert muss von einem Abend zum andern geschoben werden. Wolf ist ausser sich. So nah dem Ziel nach langer Fahrt, blieb ihm der Streich noch aufgespart . . . Endlich wird das Konzert auf den 5. März festgesetzt.

Um Kennern Gelegenheit zu geben, Wolfs Lieder zu hören, hatten die Wagnervereine, wie Prof. Sternfeld erzählt, Einladungen in den Duysenschen Saal ergehen lassen, wo Wolf selbst seine Sachen vortragen wollte. Es war ein Nachmittag gewählt worden, weil man hoffte, die am Abend so stark beschäftigten Musikkritiker dann am ehesten dabei zu sehen. Prof. Sternfeld holte Wolf vom Gasthof ab, war aber peinlich berührt, als er nur ein Dutzend von den etwa hundert Eingeladenen vorfand, meistens Privatpersonen, Musikfreunde, aber niemand von den Vertretern der Presse. Es zeigte sich hier im kleinen, was sich bei Wolf und in so manchen ähnlichen Fällen feststellen lässt: die Dilettanten haben für neue bedeutende Erscheinungen von jeher mehr Scharfblick, Verständnis und Eifer gezeigt als die Fachleute und die zum Werben berufenen Führer der öffentlichen Meinung. Hier an diesem Tage aber erlebte Sternfeld „in seltener Erfreulichkeit den Segen des Samenkorns, das auf guten Boden fällt“:

unter den wenigen Anwesenden befand sich der zufällig von ihm eingeladene Gymnasiallehrer Paul Müller, der später (1895) den ersten Hugo Wolf-Verein gründete und um die Verbreitung der Wolfschen Musik sich wahrhaft verdient gemacht hat. Er wurde an jenem Nachmittag auf immer für den jungen Meister gewonnen.

Von diesem Nachmittage hatte Müller freilich die tiefsten Eindrücke mitgenommen. Zunächst, erzählt er, las Wolf die Dichtungen vor, im reinsten steirischen Dialekt*), aber so von innen heraus empfunden, dass nur ein ganz törichter Mensch an jener Äusserlichkeit hätte Anstoss nehmen können. „Ist das nicht zum Heulen schön?" fragte er, als er Mörikes herrliches Gedicht „In ein freundliches Städtchen tret ich ein" gelesen hatte. Und dann fing er an zu singen. Er hatte weder Stimme noch Schulung, und doch war der Eindruck unbeschreiblich. Ich fragte mich: Wie ist es möglich, dass jemand ein Gedicht, das er nicht selbst geschaffen, das er sich erst durch Nachempfinden zu eigen machen muss, so in Musik setzen kann? ... Und wie stellte Wolf den Klavierpart dar! Er hatte eine schöngebildete, kleine Hand, die nicht mehr als eine Oktave spannte. Seine Technik war bedeutend, ohne virtuos zu sein. Aber der Zauber kam wieder aus dem Innern. Sein Ton hatte eine weiche Fülle, eine satte Kraft, die man bei dieser zierlichen Hand kaum hätte für möglich halten sollen. Und auch hier die plastische Gestaltungskraft! Es war schon ein Vergnügen, ihn einen Akkord anschlagen zu hören! Es „sass" eben alles bei ihm. Die Themen traten in klaren Linien heraus, der Anschlag war von wunderbarer Modulationsfähigkeit und der Rhythmus von zwingender Gewalt.

*) Hugo Wolf-Heft der „Musik", Berlin 1903. „Reinster steirischer Dialekt" ist ein Irrtum des norddeutschen Ohres. Es gibt nicht einen, sondern mehrere steirische Dialekte. Der südsteierische z. B. (in Wolfs Heimat) klingt ganz anders als der obersteierische. Aber Wolf sprach gar keinen „steirischen" Dialekt. Er sprach das Wienerische, das der gebildete Wiener spricht, natürlich und leger, ohne das Hochdeutsche zu forcieren. Im Affekt tat er manchen tiefen Griff in den Wortschatz des Dialektes; seine Ausdrucksweise war übrigens mit Provinzialismen und Persönlichem durchmischt, z. B. sagte er: „Sixt', schau!" Oder er pflegte den Kern einer Sache zu bezeichnen mit: „Ja, das is der Herr Teufel!" Er liebte Diminutive wie Bruckner. („Löwerl" zu Ferdinand Löwe.) Seine Sprache aber verriet keineswegs die ländliche Abkunft, wie die Bruckners.

Er spielte Eichendorff, Goethe und Morike. Zum Schluss kam der Feuerreiter. „Jetzt will ich Ihnen was singen, da sollen Ihnen die Haare zu Berge stehen“ hatte Wolf seinen Vortrag eingeleitet.

Es war ein Genuss, wie ihn der Konzertbesucher nie haben wird. Wolf war glückselig, Liebe und Verständnis zu finden. Nur einmal wetterleuchtete es. Es entstand nämlich in der Zentralheizung ein klapperndes Geräusch, das er für einen Ausfluss menschlicher Bösartigkeit ansah. „Aber ich bitt' Sie, das ist doch wirklich eine Rücksichtslosigkeit,“ fing er an. Zum Glück konnte die Störung sofort beseitigt werden.

Unter den Anwesenden befand sich auch Fritz Mauthner, und der hochverdiente Schubertforscher Dr. Max Friedländer, der Wolf nicht mehr ganz fremd war. Schon früher war er mit ihm bei Dr. Strecker in Mainz flüchtig zusammengetroffen und hatte eine etwas herbe Äusserung Wolfs über Schuberts Harfnerlieder unangenehm im Gedächtnis behalten.*) Aber hier empfing er den Eindruck eines echten Künstlers. Wolf, sagt er, las die Dichtungen einfach, und doch eindringlich, oft geradezu ergreifend. Und wenn er sang, vergass man ganz die unschöne oft krächzende Stimme, so gross war die Weihe des Kunstwerkes. Die Schönheit der Musik ging Friedländer nicht sofort bei allen Liedern auf, aber das Respektsgefühl vor dem grossen Musiker steigerte sich mit jeder Nummer, und namentlich Anakreons Grab riss ihn hin.**)

In der Tat: der Zauber, der von dem kleinen Manne im hellgrauen Anzuge, wie er da im Duysischen Saal sang und spielte, ausging und den kleinen Zirkel ergriff, er konnte sich im offiziellen Konzert kaum einstellen. Der 5. März kam heran, und mit ihm endlich der Abend in der Singakademie. So viel Widerwärtigkeiten vorangegangen waren, so erfolgreich war der Verlauf. „Man war über die Wärme und Herzlichkeit des Publikums ganz erstaunt und

---

*) Friedländer hielt damals im Mainzer Wissenschaftlichen Verein einen Vortrag über Schuberts Jugend. Die Erwähnung des Vortrages war der Anlass zu Wolfs Äusserung.

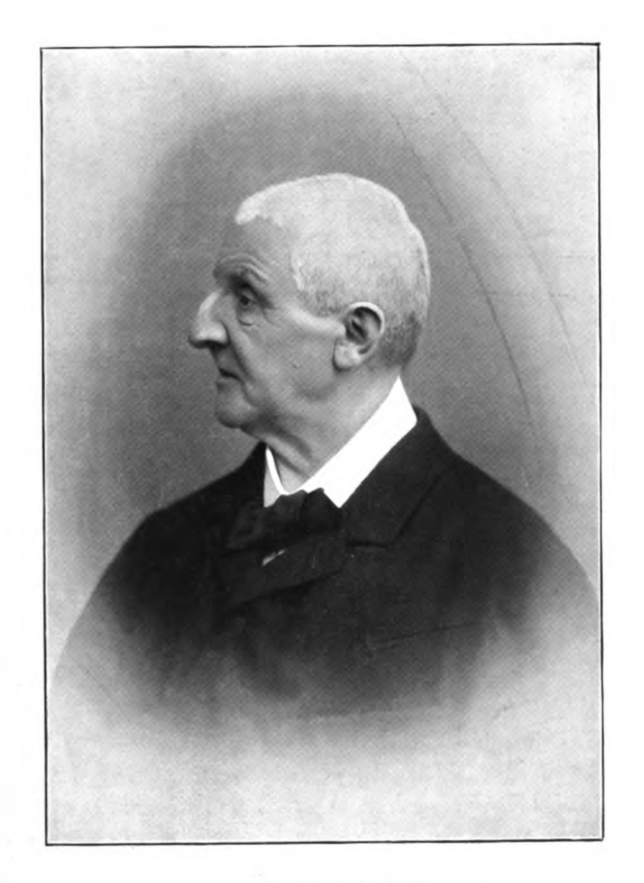
**) Paul Müller erzählt in seinen Erinnerungen (Hugo Wolfheft der „Musik“ 1903) noch eine Episode, die sich offenbar auf Prof. Friedländer bezieht, die wir aber hier nachzuerzählen keinen Grund haben.

konstatierte ein solches Verhalten einem ganz fremden Komponisten gegenüber als einzig dastehend." (An Schur, 6. März 1892.) Dies obwohl dem Tenor ein „Lapsus" passirte und Fräulein Mayer noch mit leidender Stimme sang.

Der Besuch war nicht eben grossartig; aber das Publikum liess sich zwei Stücke wiederholen, und wenn er dem Applause nachgegeben hätte, wären es ihre sechse geworden. Aber das tat Wolf nicht. Fräulein Mayer, die mit dunkelsammtenen Mezzosopran das spanische Lied In dem Schatten meiner Locken so herrlich sang, dass sie es überall wiederholen musste, durfte es hier nicht. Vielleicht weil sie sich gegen Wolfs Willen eine kleine Freiheit im Vortrage erlaubte, oder aus anderen Gründen — kurz er stiess schon während er begleitete, zornige Worte aus, und obgleich sich das Publikum die Wiederholung erzwingen wollte, er gab nicht nach. Er blieb taub, so viel man auch im Künstlerzimmer auf ihn einredete. Wie ein gereizter Löwe lief er, die Hände in den Taschen, auf und nieder, und liess Fräulein Mayer allein hinaustreten. Die Sängerin fühlte sich durch diese Temperamentsausbrüche verletzt und reiste sogleich nach dem Konzerte ab. Sie hat Wolf nie wiedergesehen, aber von dem Zusammenwirken mit ihm nur das Unangenehme vergessen.

Die Tagespresse*) besprach das Konzert, im ganzen betrachtet, freundlich und verhielt sich im Vergleiche mit Wien jedenfalls nobler zu Wolf als er es gewohnt war, wenngleich ein warm-begeistertes Wort kaum fiel. Erkannt hat man ihn nicht. Man sprach von „sehr hübschem Talent", einer „aufmerksamen Beachtung", der die Lieder würdig seien, konstatierte, dass Wolf „sich kaum an Brahms" anschliesse, „eher an Jensen, den er unter Aufnahme von Lisztschen, Corneliusschen, Wagnerschen Zügen sehr selbständig" fortsetze, lobte Wolfs „glänzende Begleitung", tadelte dass „die Rhythmik in den Liedern am wenigsten entwickelt" sei, nach welcher Seite „Herr Hugo Wolf noch eingehende Studien" werde machen müssen — man hörte den Rhythmus offenbar nicht — und entschied, dass „Herrn Wolfs Talent nur auf ein engbegrenztes Feld" hinweise. Eine musikalische

*) Es waren dem Verfasser im ganzen 15 Berliner Blätter zugänglich.



ANTON BRUCKNER

Fachzeitung fand, dass Wolf ein moderner Rob. Franz sei und dass er dem Gärtner von Mörike eine lustige Polka zur Unterlage gegeben habe! Sehr warm und verständnisvoll äusserte sich dagegen der Kritiker des Berliner Tageblattes, der von dem Geist und der Originalität sprach, womit Wolf seine Texte — namentlich den Tambour — behandle, und es der Zukunft anheimstellte, ob Wolfs bedeutendes Talent nicht noch in anderer Richtung schöpferisch sei. Am tiefsten eingefühlt in das Wolfsche Lied zeigte sich der Kritiker der Neuen Berliner Musikzeitung, der in Wolf eine durchaus eigenartige Erscheinung sah, „die aus sich heraus verstanden werden will“, und dessen Lieder eine „hervorragende musikalisch-dichterische Potenz“ verraten. Im Magazin für Literatur (herausgegeben von Fr. Mauthner und O. Neumann-Hofer) erschien am 12. März eine von Licht und Wärme erfüllte, sachlich eingehende Würdigung Hugo Wolfs unter dem Titel Ein neuer Liederfrühling aus der Feder Richard Sternfelds, der den Aufsatz „tief ergriffen von den Schönheiten“, die Wolf geoffenbart, verfasst hatte, und somit als der Erste in grösserer Form für Wolf in Norddeutschland eingetreten ist. Besonders dankbar war Wolf für das, was Sternfeld von den Mörike-Liedern sagte: „Wenn dieser geniale, die meisten nachgoetheschen Lyriker durch Phantasie und Innerlichkeit weit überragende, und doch so wenig gekannte Dichter eine Wiederauferstehung feiern sollte, so wäre das ein Verdienst Hugo Wolfs.“

Im ganzen war der künstlerische*) Erfolg des Konzertes immerhin bedeutend zu nennen. Wolf stand, nachdem alles vorüber war, in einem Kreis von Gratulanten, „ehrlichen und unehrlichen, dummen und gescheiten Männern und Weibern“. Müller wollte sich bei ihm bedanken, konnte aber nicht an ihn heran. Den nächsten Tag suchte er ihn in seinem Hotel in der Linkstrasse auf (Hotel Sans souci), traf ihn aber nicht, und liess seine Karte zurück. „Die Karte hab' ich noch heute,“ sagte Wolf vier Jahre später zu Müller in Mannheim. „Sie sind damals der Einzige gewesen, der mir nach meinem Konzerte einen Besuch gemacht hat.“

*) Materiell ergab das Konzert ein bedeutendes Defizit. Nach der Abrechnung Herm. Wolffs betrugen die Einnahmen 274 Mk. 80 Pfg. Die Ausgaben 626 Mk. 20 Pfg.

Durch seine Bekannten kam Wolf nach dem Konzerte auch in den Salon des Schriftstellers Fritz Mauthner, der durch sein in der Manier von Bret Hartes Condensed novels gearbeitetes Büchlein „Nach berühmten Mustern“ ebenso weithin bekannt war, als er heute gelesen ist durch seine Beiträge zur Kritik der Sprache. Wolf strebte damals danach, Hermann Sudermann kennen zu lernen, denn er hatte es auf ihn wegen eines Operntextes abgesehen. Fritz Mauthner tat ihm den Gefallen und lud ihn (für den 7. März) zu einer grossen Assemblée ein, in der u. a. Max Liebermann, Hartleben und auch der gefeierte Dichter der „Ehre“ erschien. Vorher schon (am 1. März) hatte Wolf mit Sudermann im Hause des Tiermalers Prof. M. an einer Soupertafel gesessen, konnte sich ihm aber nicht nähern, weil der Dichter von der Gesellschaft, und namentlich von einigen Damen, ganz okkupiert war.

Als er ihn bei Mauthner wiedersah, war sein Interesse für ihn schon erloschen, zumal da er von Bekannten Sudermanns gehört hatte, dass dieser sich kaum mit einem Libretto befassen werde. So kam es zu keiner Begegnung. In Mauthners Salon gab es übrigens noch eine für Wolfs Umgang mit Sängern bezeichnende Episode. Frau Herzog, die mit ihrem Gatten anwesend war, liess sich im Laufe des Abends Wolf zu Liebe bestimmen, einige seiner Lieder vorzutragen, obwohl sie sie erst einige Tage zuvor kennen gelernt hatte. Während sie das Frühlingslied „Er ist's“ singt, das Wolf allegrissimo begonnen hatte, tritt ein verspäteter Gast ein, wodurch die Sängerin gestört wird und einen Einsatz verpasst. Wolf bricht sein Spiel jäh ab. „Was machen S' denn da!“ knurrt er. „Noch mal!“ Und fängt wieder von vorne an. Frau Herzog war starr. Obwohl verletzt, blieb sie aber doch künstlerischer Mensch auch in diesem Augenblick, und fing eben „noch mal“ an. Die kleine, rasch sich abspielende Szene endete im begeisterten Beifall der Gäste.

War es vorläufig auch nur „ein kleiner Kreis von Freunden des deutschen Liedes“, der Wolf mit Freude und Bewunderung kennen gelernt hatte, und den er als begeisterte Gemeinde zurückliess, er hatte festen Fuss in den musikalischen Zentrum Deutschlands gefasst — Majoritäten fangen immer bei Einem an — er hatte Menschen für sich in Bewegung gesetzt: es war der Anfang des Aufstieges in

der Welt. Trotz aller Missgeschicke war der Aufenthalt in Berlin also nicht unfruchtbar verlaufen, und so unbehaglich ihn zu Anfang gefröstelt hatte, so wohlig fühlte er sich jetzt in der Stadt, Er lernt eine Menge von Leuten kennen, ist „an allen Ecken und Enden“ eingeladen, und je näher der Tag der Abreise kommt, desto schwerer trennt er sich von Berlin, der neugewonnenen Station. Ja seine Stimmung ist jetzt so gehoben, dass er einen Augenblick so gar mit dem Gedanken spielt: sich hier, an dem rauschenden Strome des Lebens, für immer ansässig zu machen.

Am 9. März ist Wolf wieder zu Hause. Mit Missbehagen atmet er die Wiener Luft, denn eine starke Erkältung zwingt ihn gleich nach der Ankunft ins Bett. Fünf Tage liegt er krank, von Fieberanfällen heimgesucht, und muss auch darnach noch das Zimmer hüten, von bösem Husten und Kehlkopfkatarrh geplagt. Draussen war es eben Frühling geworden. Die Strasse, in der das Döblinger Haus lag, führte bergab und wand sich dann in einer blühenden Allee dem nahen Grinzing zu. Auch hat man von der Hirschengasse nicht weit nach Heiligenstadt, wo noch Beethovens grünumranktes altes Wohnhaus steht, wo man noch denselben stillen Bachweg wandeln kann, auf dem der Schöpfer der Pastorale die Wachteln und Ammern gehört . . . Aber davon war jetzt keine Rede. Und während der Leidende ins Zimmer gebannt war, liess sich gut nachdenken, liess sich mancher Vergleich ziehen zwischen Berlin, das ihm noch lebendig vor der Seele stand, und zwischen Wien, das ihn wieder umgab. Was war in dieser geliebten und doch so ungerechten Stadt für ihn geschehen in den letzten Jahren? Wie wenig, von dem abgesehen, was Josef Schalk in den internen Wagnerabenden bot! Ab und zu, ja, da kam Wolf auf ein Programm. Am 13. April 1891 hatte der Löwesänger Josef Waldner in seinem Lieder- und Balladenabend (bei Ehrbar) die Harfnergesänge hören lassen. Am 1. November sang Fräulein Lechky im Konzerte des Quartettes Duisberg das Gebet. Aber sonst?

Wenn's nicht die alten Freunde waren, kümmerte niemand sich um Wolf. Und so ist es auch jetzt. Gerade einen Monat nach seiner Ankunft, am 11. April, geben die beiden Ferdinande: Jäger

und Löwe einen Musikabend (bei Bösendorfer), dessen uneingestandene Parole „Hugo Wolf“ lautete. Ein hocherfreulicher Abend. Löwe, ein vollendeter Klavierdarsteller, trägt Schumann, Liszt, Bach und Beethoven vor, und Jäger singt Wolf, nichts als Wolf, ein volles Dutzend aus Mörike und Goethe. Genau zwei Drittel davon musste er wiederholen; das glänzend besuchte Konzert lief in einen Triumph für Wolf aus. In der Deutschen Zeitung (13. April), in der Österreichischen Volkszeitung (17. April) erschienen vorzügliche Berichte. Ein anderes grösseres Blatt aber erinnerte Wolf daran, dass er in Wien sei. Wolf, hiess es daselbst, werde für den Messias der modernen Lyrik gehalten, und er freue sich „in cosimystischen Kreisen einer lärmenden Anhängerschaft“. Bis jetzt jedoch habe es Wolf „nur jenen Buchdramendichtern gleich getan, deren Stücke nicht aufzuführen sind — er schrieb fast lauter Lieder, die nicht zum Singen sind“. Ein artiger Gruss. An diesem Willkommspruch konnte der eben heimgekehrte Wolf den Unterschied von Berlin und von Wien ermessen, wo er wahrlich nicht als Messias, nicht einmal als Prophet galt. Gerade solche Konzerte aber, in denen nur Wolf gesungen wurde, hätten den Tauben die Ohren öffnen müssen. Denn mit wie wenigen anderen Komponisten hätte sich gleich glücklich der Versuch machen lassen, ohne dass graue Monotonie das Ende gewesen wäre? Es wäre mit Schubert, wäre mit Löwe geglückt. Aber schon mit Schumann hätte es sich kaum wagen lassen, da ihm nicht dieselbe Fülle objektiver Stimmungen, dieselbe Universalität des Ausdruckes eigen ist.

Drei Tage vor dem Löwe-Jäger-Konzert war in Berlin Frau Herzog mit Wolf aufgetreten. Sie sang fünf Lieder und gefiel ausserordentlich. Der Knabe und das Immlein wurde bejubelt, das Elfenlied da capo verlangt, der Gärtner musste zugegeben werden. Selbst Suleikas Lied „Hochbeglückt in Deiner Liebe“ zündete, obwohl das Publikum in der Regel nur die leichteren Stücke willig aufnahm, bei Dingen wie Suleika aber leicht zu versagen pflegte. Dr. Welti meldete diesen Erfolg nach Wien, und Wolf antwortete: „Verehrter Freund! Gestern in später Nachtstunde aus dem Bösendorfersaale heimgekehrt, ward mir noch die Freude zuteil, den lange ersehnten Brief von Ihnen vorzufinden und solcherweise einen schönen Abend

in schönster Harmonie zu beschliessen. Welch eine Perspektive und eine erfolgreiche Zukunft tut sich mir aus Ihren Mitteilungen auf! Wahrlich, Ihre Frau ist mir vom Himmel zugesendet worden. Was nützt doch alles Können in der Welt, wenn das Wollen fehlt, und ebenso umgekehrt. Dieses Wollen aber in ganz speziellem Sinne verbunden mit einem ausserordentlichen Können ist es, was mich mit hinreissender Bewunderung und tiefster Dankbarkeit für Ihre Frau erfüllt. Ist es schon für Unsereins erfreulich genug, von seinesgleichen verstanden zu sein, um wie viel mehr noch mag ihn die künstlerische Betätigung solcher Versteher beglücken und erheben. Die Freude an solcher Betätigung und das Bewusstsein für eine gute Sache sein Bestes gegeben zu haben, wird Ihre Frau die damit verbundene Arbeit leicht verwinden lassen. Und so sage ich armer Teufel nur Gottes Lohn und wünsche von ganzem Herzen, dass ein so glückverheissendes Beginnen auch in Zukunft unentwegt weiter geführt werde." (Döbling, 12. April 1892.)*)

Wolf dachte auch daran, dass seine tapfere Berlinerin in Wien sich hören lassen sollte. Der Wagner-Verein, mit dem er damals allerdings schon längere Zeit ausser Fühlung war, obwohl man noch immer von der „Wolfsschlucht" sprach, hatte sein Augenmerk auf Frau Herzog gelenkt. Sie sollte einen Wolfabend geben und ihre Antwort wurde hart erwartet. (Januar 1893.) Allein ihre Urlaubsverhältnisse lagen zu ungünstig, weshalb sie absagen musste. Aber sie zahlte es redlich heim durch ihre andauernde Propaganda in anderen deutschen und österreichischen Städten.**) Dabei machte sie oft trübe Erfahrungen. Entweder musste sie Wolf zwischen Männerchor- und Liedertafelmusik singen, in riesigen Räumen wie in der Stadthalle in Karlsruhe (Stiftungsfest), oder sie musste, wo sie nicht eigene Konzerte gab, sich dem „Geschmacke" der Konzertgeber fügen und konnte nicht frei wählen, und zu eigenen Konzerten (wie in Nürnberg) hatte sie von ihren 21 Urlaubstagen nicht viel übrig, zumal da sie noch von Oratorien u. a. in Anspruch genommen war. Vor allem hinderte sie aber die Unfähigkeit der provinziellen Klavierbegleiter, so dass sie

*) Dem Verfasser von Dr. Welti mitgeteilt.

**) So in Prag (23. März 1892), Karlsruhe (16. Juli 1892), Nürnberg (16. Januar 1893), München (18. Januar 1893), Mannheim (10. März 1893) u. a. m.

schliesslich nur dort Wolf vortrug, wo auf einen Pianisten von Rang sicher zu rechnen war. Wolf, der diese Hemmungen nicht überschaut haben mag, hat der Sängerin manchmal Unrecht gethan, so wenn er etwa bemängelte, dass sie in Karlsruhe nur den Gärtner gesungen habe. Allein die Dinge lagen damals so im Argen, dass Frau Herzog in München, wo sie ihren eigenen Abend gab, von Pressleuten und musikalischen Notabilitäten ernstliche Vorwürfe darüber anhören musste, wie sie „solche Musik“ verbreiten könne. Ja noch im Jahre 1901, als Frau Herzog zum ersten Male in Wien sang und eine Gruppe Wolfscher Lieder aufs Programm gesetzt hatte, liess der Impresario die Befürchtung laut werden, eine solche Bevorzugung Wolfs — die Sängerin sang ein Lied von Brahms, fünf von Wolf — werde „die Presse“ gegen die Künstlerin stimmen; es blieb aber trotz dieser nicht unberechtigten Warnung bei den fünfen.

Doch damit genug. Wolf, dem über das langsame Vorwärts die Geduld riss, warf dann wohl ein Wort gegen seine Sängerin hin, das aber durchaus nicht mit seinem dankbaren Grundverhalten gegen sie übereinstimmte. Übrigens gehörte Frau Herzog zu den eifrigsten Propagandisten im später gegründeten Berliner Wolf-Verein, sehr zum Unterschied von der Unbeweglichkeit und Unbegeisterung mancher anderen berühmten Gesangsgrösse.*)

In Berlin kam Wolf im selben Jahre noch einmal zum Worte. Prof. Felix Schmidt sang in einem seiner Liederabende (am 25. Okt. 1892) den Rattenfänger, der sehr gefiel, nachdem er schon in Potsdam (6. Okt.) Wolf gesungen hatte, und Schmidts Gattin, Frau Schmidt-Köhne, trat in einem Konzert des Pianisten Rummel (Januar 1893) mit Wolfschen Liedern auf und wiederholte sie an anderen Abenden. („In dem Schatten meiner Locken“, Elfenlied, Gärtner.)

Der nächste kleine Erfolg — und es ist bezeichnend, dass man solche Vorfälle schon Erfolge nennen muss — blühte Wolf abermals im Auslande. Im selben Monate sang Fräulein Elisabeth Leisinger aus Berlin, eine Meisterin des Vortrages, im fünften Gewandhaus-

*) Ihr erster Abend im Berliner Wolf-Verein, dessen Konzerte allein ein getreues Bild der Schöpferpersönlichkeit gaben, fand am 18. Okt. 1896 statt. Dann sang Frau Herzog (mit Karl Lang) am 18. Okt. 1897, und 18. Okt. 1898. Zuletzt wirkte sie in der Gedächnisfeier für Wolf, 18. März 1903, mit.

Konzert zu Leipzig Wolfsche Lieder unter stürmischem Beifall. Das Leipziger Musikalische Wochenblatt berichtete darüber:

„In dem beregten Konzert waren es Lieder von dem Wiener Komponisten Hugo Wolf, für welche Frl. Leisinger mit dem ganzen Gewicht ihrer künstlerischen Persönlichkeit in die Schranken trat, und der hochtalentierte Komponist kann sich zu dem Erfolge gratulieren, welchen seine Lieder, der Genesene an die Hoffnung, der Gärtner, das Elfenlied und Er ist's trotz ihrer so kraftstrotzend aus der Gewohnheit trägem Geleise herausblitzenden, im Ringen nach wahrem Ausdruck rücksichtslos manche zopfige Kompositionsregel über den Haufen rennenden Eigenart an diesem Orte konservativer Musikpflege fanden. In der Generalprobe hatte Frl. Leisinger sogar zwei Wolfsche Lieder auf stürmisches Verlangen wiederholen müssen; im Konzerte selbst dankte sie mit der Zugabe des Brahmsschen Wiegenliedes."

Auch das nächste Jahr — 1893 — zeigt, dass Wolf auswärts noch immer viel höher geschätzt wurde, als in Wien. So fand am 31. Oktober im grossen Museumssaale zu Tübingen ein Wolf-Liederabend statt, der erste öffentliche in der kleinen schwäbischen Musikstadt. Der Konzertsänger Karl Diezel, von Kauffmann und Schmid für Wolf interessiert, der Stuttgarter Rechtsanwalt Dr. Hugo Faisst, dann Fräulein Emma Dinkelacker*) sangen zweiundzwanzig Lieder.**) Das Publikum war durch einen verständnisvollen Aufsatz Prof. Schmids in der Tübinger Chronik besonders vorbereitet worden, wobei Schmid mit der Tatsache rechnen musste, dass in Tübingen mit dem guten Friedrich Silcher ein wenig Götzendienst getrieben wurde und es von Silcher zu Wolf ein ziemlich weiter Weg ist. Jedoch war der Saal nahezu voll besetzt, und „Alles gespannt". Ausser dem engeren Kauffmannschen Kreise gab es ja in Tübingen noch niemanden, der mit der neuen Welt Wolfs bekannt war. „Das Unternehmen," sagte der genial veranlagte Theologieprofessor Dr. Alfred Hegler in seinem ganz meisterhaften Berichte,***) „war ein Wagnis, . . . aber es ist vollkommen gelungen. Nicht als ob alle Anwesenden nun begeisterte und verständnisvolle Freunde dieser Kompositionen wären,

---

*) Jetzt verheiratet als Frau Stadtpfarrer Gauss in Schwaigern bei Heilbronn.

**) In der etwas stumpfen und zurückhaltenden Besprechung der Tübinger Chronik ist nicht angegeben, welche. Es waren nur Goethe-, Eichendorff- und Mörike-Lieder, und Biterolf von Scheffel.

***) In der Schwäbischen Chronik (Beiblatt des Schwäb. Merkur) vom 2. November 1893 (No. 257, p. 2252). Hegler ist inzwischen verstorben.

das ist nicht möglich und das hat niemand erwartet. Aber über Erwarten gross war die Empfänglichkeit der Hörer; einen Hauch des Genius hat wohl mancher von ihnen verspürt.“ Der Konzertsänger Diezel, ein bewährter Interpret klassischer Lieder, hatte sich überraschend in die neue Kunst eingefühlt, Faisst, obwohl nur Dilettant, fasste seine Harfnerlieder und den „Sänger“ trefflich auf und stellte sie ebenso dar, Fräulein Dinkelacker musste ihre fein und zierlich gesungenen drei Lieder wiederholen, Kauffmann und Schmid taten als belebende Begleiter das Ihre dazu. „Möge das Beispiel bald Nachahmung finden, und mögen die Lieder des österreichischen Komponisten, der unseren Mörike so tief verstanden hat, von dem die Zukunft gewiss einmal mehr reden wird, als die Gegenwart, immer mehr in Schwaben eine zweite Heimat finden, verständnisvolle Darsteller und Hörer!“ So schloss Hegler sein Referat.

Den zweiten, allerdings bedeutend stärkeren Erfolg holte sich Wolf aus Graz, wo er besser akkreditiert war als in Wien.*) Er veranstaltete mit dem Künstlerpaar Krämer-Widl einen grossen Abend, reiste nach Graz und probte mit den Sängern aufs gründlichste. „Die Proben haben mich sehr befriedigt — die Spannung und Aufregung im Publikum ist auf das Höchste gestiegen.“ (An Kauffmann, 30. November 1893.) In der Presse wurde der Gast sympatisch begrüsst.

Auch Dr. Friedrich von Hausegger bereitete in einem grösseren Aufsatz auf das Konzert vor. Vor etwa zwanzig Jahren, sagte er, sei ihm Wolf als ein blutjunges, in Windischgraz aus eigenen Kräften emporstrebendes Talent bekannt geworden. Nun komme er als Ausgereifter, Obenanstehender. Seine Werke muten in triebkräftiger Frische an, „als wären sie neu, und doch wieder gerade dasjenige, was uns schon im Herzen geschlummert. So ist ihnen das Gepräge des Genius eigen“.**)

Mit der Bekanntschaft Hauseggers und Wolfs, die 15 nicht 20 Jahre, zurückdatiert, hatte es freilich seine eigene Bewandtnis, und da Hausegger

*) Im zweiten Festabend des Jubiläums des Steiermärkischen Musik-Vereines (1. April 1890) hatte, wie nachträglich noch bemerkt sei, Frau Schuch-Proska Wolfs Mausfallensprüchlein gesungen.

**) Im Grazer Tagblatt vom 22. November 1893.

nun selber ihrer Erwähnung tut, brauchen wir nicht damit zurückzuhalten, zu erzählen, wie sich die Dinge in Wolfs Kopfe spiegelten. Es war 1878, als Wolf an den Grazer Ästhetiker und Kritiker seine Jugendlieder „An —", „Morgentau", „Wanderlied" und „Traurige Wege" (Lenau) zur Begutachtung einschickte. Und Hausegger hatte geantwortet: „Im allgemeinen haben mir die einen Mendelssohnschen Charakter tragenden Lieder bei der Durchsicht einen nicht ungünstigen Eindruck gemacht, doch will ich mein Urteil von der Oberfläche nicht wegschöpfen." Wolf war wütend . . . „Eine grössere Beleidigung könnte mir wohl niemals ins Gesicht geworfen werden, als mich der Nachahmung Mendelssohns zu zeihen und obendrein noch im Lied!" (An den Vater, 10. April 1878.) Er glaubte, Hausegger habe die Lieder vor dem Schlafengehen durchgesehen, „denn sonst könnte er niemals zu diesem Fazit gelangen. Sogar ein starker Schumannscher Zug geht durch die Lieder, am meisten in den ‚Traurigen Wegen', aber Mendelssohn nimmer." Der Achtzehnjährige war schon so aufgebracht, wie es der 33jährige Wolf sein konnte.*) Aber 1893 hatte er schon allen Grund mit Hausegger zufrieden zu sein, der das erste Samenkorn seiner Kunst in den Grazer Boden eingepflanzt hatte, und der sein ganzes Leben dafür verbrauchte, Richard Wagners Werk und das seiner Schule in der Stadt heimisch zu machen, zu einer Zeit, wo dergleichen noch als Verschrobenheiten von den guten Musikern geschätzt wurden.**)

„Fast jeden Tag seit einer Woche," ruft Wolf, „erscheint ein grösserer oder kleinerer Artikel über mich und meine Werke in den (Grazer) Zeitungen; einen der wertvollsten von Dr. von Hausegger, dem rühmlichst bekannten Musikästhetiker, lege ich bei." (An Kauffmann, 30. November 1893.) So konnte er beruhigt dem Konzerte entgegensehen.

---

*) M. Haberlandt: Hugo Wolf, Gedanken und Erinnerungen. Leipzig 1903.

**) Dr. Friedrich von Hausegger (1837—1899) war Rechtsanwalt, sowie Dozent, später ausserordentlicher Professor für Ästhetik und Geschichte der Musik an der Grazer Universität; nebenbei versah er das Amt des Musikreferenten, zuerst an der Tagespost, später am Grazer Tagblatt. Sein Sohn Siegmund von Hausegger gab seine Aufsätze gesammelt unter dem Titel „Gedanken eines Schauenden" heraus. (München 1903.) Daselbst sind S. 244 f. wieder abgedruckt die hier zum Teil zitierten Referate über Wolf.

Auf dem Programme standen nicht weniger als 27 Lieder, und zwar 8 Mörike-, 4 Eichendorff-, 7 Goethe- und 8 spanische Lieder. Wolf selbst begleitete. Eine ganze Reihe von Liedern musste wiederholt werden; niemand ermüdete, der beste Beweis für die vielgestaltige Energie der Wolfschen Musik. Ja Friedrich von Hausegger bekannte in seiner Konzertkritik: „Bei jedem Liede hatte ich den Wunsch, es wieder zu hören, nicht, um mein Verständnis zu klären (in der vorzüglichen Ausführung, welche sie erfuhren, blieben sie nichts an Klarheit schuldig), sondern um es tiefer zu geniessen.“ Es war Hausegger schon „ein Genuss eigener Art“, das feinverzweigte, von warmem Blute durchströmte Geäder der harmonisch und kontrapunktisch ungemein reichen Begleitung zu verfolgen.*)

Der Grazer Abend warf Wolf ein hübsches Sümmchen — 230 Gulden — ab; er wollte ursprünglich nach Venedig einen Abstecher machen, um sich zu erholen, kam aber davon ab und blieb noch kurze Zeit nach dem Konzert in Graz. Er besuchte seine beiden Sänger auf dem Balthahofe, deren Besitzung, war fröhlichster Laune und freute sich des herrlichen Wintertages im Mittellande. Die Einladung des Ehepaares Krämer-Widl, den nächsten Sommer auf dem Balthahofe zuzubringen, nahm er unter der Bedingung an, dass alle Hähne des Gutes vorerst „abgekragelt“ werden müssten, da er den Hahnenkraht nicht vertrage.**)

Wolf erwog auch mit den Grazer Sängern den Gedanken, in nächster Zeit ein Konzert in Wien zu geben. Allein man kam davon wieder ab. Der Wiener Enthusiasmus schien ihm Strohfeuer zu sein, das „für einige Augenblicke lustig aufprasselt, um gleich darauf elendiglich zu verpuffen.“ Und seine ersten echten Erfolge hatte er doch im Auslande erlebt. Seine Bahn bewegte sich nur langsam aufwärts, er sah Morgenröte nach langer Finsternis. Die Hindernisse hatten ihn nicht gebeugt: er war an einen Stern gebunden. Und doch — zu Hause ging's am härtesten vorwärts. Kein Wunder, wenn er abermals daran dachte, im Auslande neue Lorbeeren sich zu holen,

*) In ähnlich warmer und ausführlicher Weise berichtet Franz Petrich, der Kritiker der Tagespost. (2. 12. 1893.)

**) Wolfs Empfindlichkeit gegen störende Geräusche steigerte sich derart, dass er später ein Antiphon benutzte.

und dass er es tat, dass er es musste, ist für ihn gerade so bezeichnend wie für einen andern Künstler, der aus der Heimat der Musik kam: Anton Bruckner. Auch er, der mit Hugo Wolf zusammen die neue nachklassische, unter dem Einflusse Wagners erblühte Wiener Schule bildet, musste die bittere Wahrheit des Gedankens erleben, den Grillparzer in mehreren Epigrammen variiert hat: dass es manchmal ein Unglück ist, ein Österreicher zu sein. Als reiner Symphoniker, als absoluter Musiker*) gerade die Gegenerscheinung zu Wolf, ähnelte er ihm in seinem äusseren Geschicke, und Wolf fühlte ihm lebendig sein Wiener Martyrium nach.

„Ihre begeisterten Worte über Bruckner haben mich geradezu überrascht," schrieb er an den Prof. Schmid in Tübingen, der ihm seine Freude über die Romantische Symphonie bekannte. „Unter welchem Glücksstern sind Sie denn geboren, dass es Ihnen in so kurzer Zeit gelungen war, den Schlüssel zur Lösung der Brucknerschen Symphoniensphinx zu finden? ... Nein, was man in der Welt nicht alles erfährt! Hier, an der Stätte, wo der Genius webt und wirkt, vollständige Ignoranz und absichtliche Verstockheit, blindes Schauen, taubes Hören, derweil in einem stillen Erdenwinkel Deutschlands ein zufällig dahin verstreutes Samenkorn zu üppigster Saat emporspriesst. O, du glückliches Tübingen, gebenedeites Bethlehem! Ja, ja, der alte bewährte Satz von dem Propheten im Vaterlande will sich wieder einmal in Flammenschrift der Welt verkünden. — Ich habe Bruckner Ihren Brief vorgelesen und seine Freude darüber mögen Sie sich nur vorstellen. Er war, wie man bei uns zu sagen pflegt, ganz ausserm Häusel." (Oberdöbling, am Tage Epiphanias 1891.)

Bruckner hatte alle Ursache „ausserm Häusel" zu sein, wenn er von Verehrern in der Fremde hörte. Denn die offiziellen Wiener

---

*) Bruckner war derart absoluter Musiker, dass er sich in seinen Vokalsachen, durch die Texte geradezu beengt fühlte; ausser bei religiösen Texten, die seine Natur auslösten. Bezeichnend ist folgendes: Der Dichter A. S. hatte ihm einen Text für Männerchor gebracht. Bruckner komponierte ihn auch. Als er den Chor dem Dichter vorspielte, äusserte dieser Bedenken wegen einiger Textwiederholungen. „Was, Wiederholungen?" fuhr Bruckner auf, „Sie V ... hätten S' mehr ‚dicht'!" Er verlangte also, dass sich der „Dichter" nach seinen, des Musikers, Bedürfnissen richte.

Musikkreise ignorierten ihn*) oder brutalisierten**) ihn, ohne dass sie gegen den weltunkundigen Mann einen persönlichen Vorwand gehabt hätten, wie gegen Wolf, weil er im Salonblatte geschrieben hatte. Und es ist gewiss, dass Bruckners Gegner nicht immer ein ganz reines Brusttuch hatten. Ja es kam so weit, dass Bruckner, hilflos wie er war, lieber auf die Aufführung seiner Siebenten Symphonie (E-dur) in Wien verzichten wollte — das Werk war mit Erfolg durch eine Reihe deutscher Konzertsäle gegangen — als dass er es der Wiener Kritik preisgegeben hätte. Um diesen für einen Künstler so schmerzlichen Verzicht zu verstehen, braucht man bloss die Einbegleitungen zur ersten Aufführung der Brahmschen E-moll-Symphonie (Januar 1886) und der Brucknerschen E-dur-Symphonie (März 1886) zu lesen. Zum ersten Falle schrieb Eduard Hanslik am 19 Januar 1886:

„Mit grösster Spannung harrte man der neuen Symphonie von Brahms. Sie hat seit ihrer ersten Aufführung in Meiningen (25. Oktober 1885) bereits eine kleine Triumphreise hinter sich, und wer die entzückten Berichte aus Frankfurt, Köln, Elberfeld gelesen, (oder wer sie auch nicht gelesen hat) musste von Brahms neuestem Werke Grosses und Eigenartiges erwarten. Welche Symphonie aus den letzten 30 bis 40 Jahren vermöchte sich den Brahmsschen auch nur annäherungsweise zu vergleichen?"

---

*) Als Bruckners D-moll Symphonie am 18. März 1894 in den Lamoureux-Konzerten zu Paris zum ersten Male aufgeführt wurde, enthielt das Programm folgenden für Wien nicht gerade schmeichelhaften Vermerk: „Le grand public ignorait encore à Vienne tout ses oeuvres, lorsque Hermann Lévi fit exécuter à Munich en 1886, sa septième symphonie, qui obtint un succès extraordinaire. Alors seulement la société philharmonique de Vienne se décida à jouer des oeuvres de Bruckner . . ." Und die VII. Symphonie war schon 1883 fertig, wurde 1884 von Nikisch in Leipzig gespielt, war 1885 — nicht 1886 — von Levy in München aufgeführt worden, bis sie in Wien daran kam. Die Siebente wurde in Graz, wenn auch nicht um viel, so doch früher gemacht als in Wien: 1886, unter Dr. Mucks Leitung und persönlicher Anwesenheit Bruckners. Noch ein Beispiel: die 5. Symphonie wurde von Franz Schalk am 9. April 1894 in Graz aufgeführt; in Wien kam sie erst 1898 — zwei Jahre nach Bruckners Tode — daran.

**) Max Kalbeck über die vierte, Romantische Symphonie: „— — — sie heisst jetzt die „romantische". Was damit besonders gesagt sein soll, wird uns immer ein Rätsel bleiben . . . romantisch wären diese ewigen Verlegenheitstremolos, Rettungstonleitern, Angstpausen, Notsequenzen, Verzweiflungsfanfaren, das grosse Tschingdarassa, Schnedderendeng und Bumbum?" Dies noch 1896, im Januar vor Bruckners Tode.

Zum zweiten Falle schrieb Eduard Hanslick am 30. März 1886:

„Als Pièce de résistance figurierte Bruckners neue Symphonie in E-dur. Das Publikum zeigte freilich nicht viel „résistance"; es flüchtete zum Teil schon nach dem zweiten Satz dieser symphonischen Riesenschlange, flüchtete in hellen Haufen nach dem dritten, so dass nur ein kleiner Rest der Hörerschaft im Genusse des Finales verblieb . . . Bruckner ist der neueste Abgott der Wagnerianer. Man kann nicht gerade sagen, dass er Mode geworden ist, denn das Publikum will diese Mode nirgends mitmachen . . . Ich bekenne unumwunden, dass ich über Bruckners Symphonie kaum ganz gerecht urteilen könnte, so anthipathisch berührt mich diese Musik . . . Was hier und da von dem „Triumph" berichtet wird, den Bruckners Symphonie in Deutschland, namentlich in Hamburg und Köln gefeiert habe, ist mit grösster Vorsicht aufzunehmen." (Folgen abfällige Zitate aus deutschen Blättern.)*)

Dass hier mit verschiedenen Massen gemessen wurde, liegt auf der Hand. Man wird es recht und billig finden, dass die anführenden Kritiker für Brahms eintraten, denn auch seine symphonischen Werke waren nicht derart eingänglich, dass sie sogleich sich durchsetzten. Man wird es aber als Ungerechtigkeit, gewiss nicht als Loyalität empfinden, wenn dies auf Kosten Bruckners, dessen Werke die älteren waren, geschah. Bruckner war auch nicht der Mann, der wie Wagner mit Stahlnerven den Kampf um den Stil ausgefochten hätte. Er war wie ein mittelalterlicher Meister: einfältig, demütig, gottesgläubig; er machte Leuten, die ihn indianerhaft behöhnten, Bücklinge, schwieg, litt, und betete zum Allmächtigen.

Rührend ist die Anteilnahme seines kleinen Freundes Wolf, wie dieser danach trachtet, dass eine Notiz über Bruckners Ehrendoktorat (1891) rechtzeitig (durch Rauchberg) in die Neue freie Presse komme, wie er den Neujahrstag 1897 durch die weihevollen Klänge der Siebenten Symphonie einleitet, deren Partitur ihm Grohe geschenkt; eine Anteilnahme, für die er dadurch belohnt wurde, dass ihn, als er im schwarzen Traueranzuge bei Bruckners Leichenbegängnis (Oktober 1896) erschien, ein Polizist an der Kirchenpforte zurückwies. Hugo Wolf wurde nicht eingelassen, weil er nicht — Mitglied des Singvereins war. „Heiter — nicht wahr?" **)

Beide Meister sollten im selben Jahre einen Triumph in Deutsch-

*) Beide Stellen aus der „Neuen freien Presse".

**) Briefe an Faisst, Seite 125.

land erleben, an demselben Tage, an derselben Stätte, der sie für manche Unbill reichlich entschädigen mochte. Schon 1892 war Wolf von Siegfried Ochs gedrängt worden, in Berlin ein grosses Konzert mit Chor und Orchester zu geben. Jetzt führte er den Plan aus. Bei seinem ersten Auftreten in Berlin hatte er sich nur vom Klaviere aus gezeigt, eine kleine Gemeinde gewonnen, aber nicht seine Künstlerpersönlichkeit vollkommen und allenthalben zum Bewusstsein gebracht. Trotzdem seine Sachen eingeschlagen hatten und sein Name durch die Zeitungen gegangen war, hatte ja beispielsweise Professor J. Kohler in Hardens Zukunft noch „den lyrischen Richard Wagner" vermisst, „der für das Lied die Bahn bricht und die Schranken der alten Zeit in Bresche legt", also so wenig von Wolf gewusst oder gehalten, dass er die Ankunft eines neuen Künstlers erwartete, der schon da war. Das beste an dem vom Gegenstande abschweifenden Essay, meinte Wolf, sei der Schlusssatz, und da fehlte noch das Tüpferl auf dem i, das eigenmächtig hinzuzusetzen Leute wie Kauffmann und Grohe sich erlaubten. (Oktober 1893.)*)

Im Jahre 1894 gelang es denn Wolf in Berlin als Chor- und Orchesterkomponist aufzutreten. Durch Siegfried Ochs' Bemühen kam ein Konzert zustande, für welches sieghafte Werke wie der Feuerreiter und das Elfenlied bestimmt wurden — Stücke, die Wolf bis dahin selbst nicht vom Orchester gehört hatte; ausserdem war das grosse herrliche Te Deum von Anton Bruckner ausersehen worden, von den singenden und spielenden Philharmonikern zum zweiten Male vorgeführt zu werden.**) Am Mittag des 5. Januar traf Wolf mit Anton Bruckner in Berlin ein: Die beiden grossen Wiener Tondichter hatten ihre zweite Fahrt nach der deutschen Reichshauptstadt zusammen gemacht. Auf dem Anhalter Bahnhofe wurden sie von Dr. Richard Sternfeld erwartet; neben ihm stand ein anderer Wohlbekannter: Dr. Karl Muck. Dreizehn Jahre waren ver-

*) Gegen die Äusserung Wolfs in den Briefen an Kauffmann glaubte Prof. Kohler in einem Feuilleton (No. 255 des „Tags", Berlin) polemisieren zu müssen. Doch wurde er von Gustav Kühl in einer temperamentvollen und glänzenden Replik abgeführt. (Siehe den Kunstwart, Jahrg. 16, Heft 20, Juli 1903.)

**) Erste Aufführung am 31. Mai 1891 in dem zweiten Konzert der Tonkünstler-Versammlung.

flossen, seit Muck und Wolf gemeinsam im Salzburger Musentempel amtiert hatten; nun war der eine Berliner Hofkapellmeister geworden,*) der andere war zum Künstler herangereift — welche Leiden lagen dazwischen! Wolf hatte sich, um die Fahrt nach Berlin antreten zu können, von Grohe noch hundert Mark borgen müssen: das freie Künstlertum war ein bitteres Brot . . . Man begrüsste sich herzlich. Etwas länger musste auf Bruckner gewartet werden, der endlich, zur Heiterkeit der Anwesenden als der Letzte dem Zuge entstieg, kaum kenntlich, da er sich der starken Kälte wegen ganz in Wolle gewickelt hatte.

In der Potsdamerstrasse Nr. 36, bei dem Ehepaare von Lipperheide nimmt Wolf, dem in der rührendsten Weise Gastfreundschaft angetragen ward, Quartier. Hier bewohnt er dasselbe Zimmer, das vor ihm die Gattin Grohes, Frau Jeanne, bewohnt hatte. Nur kurz war das Eheglück der künstlerischen Frau gewesen; schon im Jahre 1893 sollte sie sterben. Mit inniger Bewegung dachte Wolf noch vor seiner Abreise an das ihm nun doppelt heimelige Zimmer. „Kann man sich Schöneres wünschen als Willkomm in einer fremden Stadt, wie den vertraulichen Gruss eines lieben anmutigen Geistes aus paradiesischen Gefilden herüber?“ (An Grohe, 29. Dezbr. 1893.) Und nun, da er das Gelass bewohnt, schwebt ihm das Bild der Verklärten im Wachen vor. Gerne weilt Wolf in dem Hause, das so reiche Sammlungen birgt, und im Souterrain zwischen Urväter-Hausrat hat er dem Prof. Sternfeld manches schöne Lied gespielt.

Am Morgen nach seiner Ankunft begibt sich Wolf gleich in die Philharmonie zur Probe. Eben kam der Feuerreiter daran, der nun Wolf selbst „rasend schwer“ erschien. Aber „wie ein Donnerwetter“ rasselte das Stück auf ihn nieder; fein und duftig machte sich darauf das Elfenlied, dessen Solo Frl. Jong reizend sang. „Ich bin zufrieden mit der Instrumentation. Alles klingt gut und dabei doch bizarr, gerade so, wie ich mir's gedacht.“ (An Grohe, am Epiphaniastage 1894.) Besonders freute es ihn, dass Siegfried Ochs einen etwas versteckt liegenden feinen Zug in der Instrumentierung des Nachspieles entdeckt und herausgebracht hatte. Dagegen war er

*) Seit 1892.

enttäuscht, dass Mignons Ballade, auf die er grossen Wert gelegt hatte, nicht gesungen wurde, und an ihrer Stelle zwei Stücke: Anakreons Grab und Margits Gesang ins Programm kamen. Bei dem Vortrage dieses Gesanges (aus der Solhaug-Musik) gab es auch einen argen Krach. Die Sängerin hatte das Tempo sehr langsam genommen, und Wolf erinnerte sich nicht mehr, dass er ein besonders langsames Zeitmass vorgeschrieben: so geriet er in unbeschreibliche Aufregung. „Unvergesslich wird mir dabei bleiben", meint Siegfried Ochs, „wie er auf meinen Vorhalt, dass wir uns ja nur genau nach seiner eigenen Vorschrift gerichtet hätten, antwortete: Das hätten Sie doch gleich sehen müssen, dass das eine Eselei von mir ist." Hinterher aber endete alles in Freundschaft.

Am Abend hört Wolf im Opernhause unter Mucks Leitung Bruckners siebente Symophonie. Am 7. findet die Generalprobe des gemeinsamen Konzertes vor einem kleinen geladenen Kreise statt. Auch Bruckner findet sich natürlich ein. Wolf steht neben ihm; eben schloss eine seiner Kompositionen und lebhafter Beifall erhob sich. Da nähert sich ihm der Musiker E. O. Nodnagel — Siegfried Ochs hatte ihn mit Wolf während des Bruckner-Konzertes bekannt gemacht — und sagte ihm irgend etwas Begeistertes. Und mit beiden Händen nimmt Wolf seine Hand und drückte sie krampfhaft. Nodnagel glaubte zu fühlen, wie Wolf zitterte, zu sehen, wie Tränen in seinem Auge blinkten, und er verstand, was das bevorstehende Konzert für ihn bedeutete. Am Schluss derselben Probe schlug Wolfs Stimmung allerdings um: er „heulte" vor Wut, als der Sänger bei Anakreons Grab eine hohe Schlussnote anbringen wollte . . .

Der 8. Januar, der Tag des Konzertes, kam. Bachs D-moll-Toccata (von Dr. Reimann gespielt) gab die würdige Einleitung. Hierauf dirigierte Eugen d'Albert seine Kantate „Der Mensch und das Leben" (für 6stimmigen Chor, nach Otto Ludwig). Dann kam Wolf. Margits Gesang und Anakreons Grab, so ungleich auch an Wert, teilten doch dasselbe Schicksal: nicht aufgefasst zu werden. Sie fielen ab. „Hingegen gingen die Leute aufs Elfenlied wie der Bär auf den Honig. Man wusste sich vor Entzücken ja nicht zu fassen. Natürlich musste es wiederholt werden . . . Das glitzerte und funkelte nur so in Mondscheinstrahlen, dass man vor lauter Sehen das Hören vergessen mochte...

IENER PHILHARMONIKER

Der Feuerreiter schlug wie eine Bombe ein ... Die Wirkung war niederschmetternd ... Die Aufführung beider Chorstücke war exzellent. Chor und Orchester leisteten das Menschenmöglichste." (An Emil Kauffmann 11. Januar 1894.) Nach dem Feuerreiter „endloser Beifall, Rufe, Geschrei da capo — Wolf — —" Aber er erschien nicht. Er hielt sich im Stehparterre verborgen. Dennoch sollte das Publikum seinen Willen haben, denn als er, nachdem alles sich schon beruhigt hatte, seinen Platz in einer Balkonloge wieder einnahm, fingen Chor und Orchester von neuem an zu applaudieren, das Publikum fiel mit ein, und es blieb dem Komponisten nichts übrig als sich von seiner Loge aus zu verbeugen, was er „mit viel Kunst und Grazie" vollführte.*) Auch Anton Bruckner, dessen Te Deum den Beschluss bildete, erlebte einen Triumph. Rasch kam der Gute aus seiner Loge hervor — Sternfeld konnte ihn die Hintertreppe zum Podium nicht schnell genug hinauf bringen — um nach allen Seiten hin unter „Buckerln", wie er es gewohnt war, für den Applaus zu danken. Er hat sich der Berliner Tage gerne erinnert.

Von den Kritiken sei die Wilhelm Tapperts im Kleinen Journal (9. Januar 1894) hervorgehoben. Die vier Stücke Wolfs bezeugten, heisst es da, aufs neue das eigenartige und hervorragende Talent des Wiener Komponisten, der innerhalb der letzten Jahre die Aufmerksamkeit weiterer Kreise, namentlich der jüngeren Wagnerianer erregt hat.

„Dem ersten, Margits Gesang, war beim besten Willen nicht viel abzugewinnen, obschon sich Frl. Carver alle Mühe gab und die Begleitung fein gespielt wurde. Besseren Eindruck machten die zwei folgenden Nummern: Anakreons Grab, wohl für Bariton gedacht, aber von Herrn Georg Ritter ausdrucksvoll gesungen, und das Elfenlied, welches Frl. de Jong wiederholen musste. Der liebliche Text von Shakespeare bietet reichliche Gelegenheit zu sinnigen Tonmalereien, welche Herr Wolf mit vielem Geschick benutzt hat. Dieses Lied klang ganz allerliebst, namentlich dort, wo der Frauenchor mit eingriff. Ein origineller Einfall war es, den Feuerreiter von Mörike, die

*) So schildert Wolf den Vorgang in zwei fast wörtlich übereinstimmenden Briefen: an Kauffmann (11. Januar) und an Grohe (10. Januar). Die Darstellung Paul Müllers im Hugo-Wolfheft der Musik (1903), als sei Wolf aus Abneigung gegen alles „Dekorative" nicht erschienen, so dass sich hier und da Widerspruch gegen den „hochmütigen" Tondichter erhob, beruht offenbar auf einem Gedächtnisfehler.

schauerliche Ballade, für gemischten Chor und grosses Orchester in Musik zu setzen. Über diese Nummer mögen die Ansichten auseinander gehen, wir gesellen uns zu denen, welche für das Wagnis eintreten werden. Es ist eine geniale Arbeit, schwer, vermutlich sehr schwer auszuführen, denn solange wir denken können, ist etwas ähnliches keinem gemischten Chore zugemutet worden. Vielleicht hindert das später die Verbreitung; gestern hat man kaum etwas von den Dornen gemerkt, so tapfer und schneidig, so frisch und frei lösten alle ihre Aufgaben. Noch vor einem Menschenalter würden viele sich gesträubt haben, Wolfs Feuerreiter durchweg als „Musik" anzuerkennen, gestern (und schon in den Proben) hatte derselbe einen bedeutenden Erfolg; des Klatschens und Rufens war kein Ende . . ."

Das Elfenlied Wolfs hatte nicht nur auf das Publikum sondern auch auf die — Verleger Eindruck gemacht, und es geschah zum ersten Male in Wolfs Leben, dass Verleger ihn suchten. Noch Schott hatte das Elfenlied refüsiert. Jetzt wurde es nach einigen Zwischenfällen vom Verleger Adolph Fürstner in Berlin um den Preis von 300 Mk. erworben, wobei einige Freunde Wolfs intervenierten.

Zu einem Liederabende in Berlin, den Wolf gerne gesehen hätte, am liebsten mit Frau Herzog, kam es nicht. Er besuchte das Ehepaar Herzog-Welti zu dessen Freude, und seine Bemühungen galten hauptsächlichst den neu erschienenen Italienischen Gesängen; aber die Sache wollte nicht glücken. Eben sass Wolf im Musikzimmer der Frau Herzog, als sich die Thüre öffnete und ein Gast eintrat, der das Musizieren unterbrach. Es war Richard Strauss, der Frau Herzog seine neuesten Lieder brachte. Dr. Welti stellte die Herren einander vor; zu einem Gespräche kam es aber nicht.

In der Villa Lipperheide wurde Wolf auch von E. O. Nodnagel aufgesucht, der ihm seine Lieder zur Begutachtung vorlegte. Wolf empfing ihn freundlich und führte ihn durch die mit künstlerischem Geschmack ausgestatteten Räume, indem er mit dem Gast vor einigen seiner Lieblingsbilder stehen blieb. Nodnagel, durch Arnold Mendelssohn zuerst mit den Spanischen und Kellerschen bekannt gemacht, hatte unter diesem Einflusse kurz nachher (1892) seine drei Lieder op. 14 geschrieben, von denen er meint, dass sie einen neuen, eigenen Stil trugen. Im Musikzimmer der Villa spielte nun die Szene, von der wir im zweiten Bande bereits Notiz genommen. Wolf tadelte unmotiviertes Modulieren, veranlasste Nodnagel aber dennoch immer anderes

vorzusingen. Als schliesslich der Gast einwendet, nun möchte er wohl gerne einiges von Wolfs eigenen Sachen mit ihm durchnehmen, bricht Wolf ab: „Meine Lieder kenne ich schon." Übrigens müsse er sich eilen, da Ochs ihn zum Diner erwarte.

Nodnagel, der schon bei seinem tragikomisch abgelaufenen Debut als Sänger — er ist Bariton — am 24. Januar 1893 das Elfenlied auf dem Programme hatte*), wirkte fortan für Wolf als freiwilliger Wanderapostel. Bald ist er hier, bald dort, ja er dringt bis an die Grenzen der deutschen Zunge mit Wolfschen Liedern vor, dazwischen auch mit der Feder fleissig voran. 1897 erscheint sein Esay „Hugo Wolf, der Begründer des neudeutschen Liedes" im Magazin für Literatur. Wolf, dem die Arbeit**) von Faisst zugesendet wird, spricht sich in einem Briefe an Nodnagel anerkennend und kritisch aus. Der energische Hinweis auf die fehlerhafte Deklamation „eines Götzen", wie Robert Franz, der „geradezu reaktionär auf die Entwicklung des Liedes eingewirkt," habe seinen ungeteilten Beifall gefunden. „Andererseits wäre es freilich erwünscht gewesen, wenn Sie gerade in dem betr. Aufsatz Ihre mir ganz unverständliche Vorliebe für mediocre Erscheinungen, wie [. . . .], beiseite gelassen hätten. Wie gesagt, oft ist es mir völlig unbegreiflich, dass Sie bei Ihrem feinen Spürsinn fürs Echte dennoch das Falsche und Gemachte gut heissen mögen, und ich möchte Sie ernstlich gebeten haben, die Demarkationslinie zwischen jenen Kontrasten künftighin genauer einzuhalten." Nun folgt eine Verteidigung des Hymnus: Dem Vaterland, die wir an anderer Stelle

---

*) In der Aula des Falk-Realgymnasiums. Nach dem zweiten Abend erschien eine Kritik Tapperts, in der über die „Entdecker ohne Legitimation" gesprochen wird. Sie nehmen auf der Suche nach einem Messias den ersten besten und schreien, als ob sie am Spiesse stecken: Heureka, Hurrah, Trarara! Hat ihm schon. — Nodnagel sang am 5. Oktober 1893 in Kibarty, dem russischen Grenzdorf, Eydtkuhnen gegenüber, den „Freund" von Wolf. (Programm russisch und deutsch.) Soweit war gewiss kein Wolf-Entdecker damals vorgedrungen. Ferner veranstaltete Nodnagel Wolfkonzerte in Darmstadt (10. Januar 1894), Worms (13. Januar 1894) und in Berlin (31. März und 24. April 1894) als Teile eines Vortragszyklus: „Das neudeutsche Lied".

**) In den Schriften des Wiener Wolf-Vereines (I. Folge) ist Nodnagels Aufsatz unvollständig abgedruckt. Auf diesen Aufsatz bezieht sich Wolf in den Briefen an Faisst S. 172.

mitteilten, worauf der Brief abschliesst: „Wie dem auch sei, Ihr gediegener Artikel hat hat (sic) mir doch eine grosse Freude gemacht und dies um so mehr, als ich mich gerade von Ihrer Seite her eines solchen Enthusiasmus nicht versehe.“ (12. Juli 1897.) Dass der Kritiker Nodnagel mit demselben Rechte für andere, ringende Künstler eintrat, wie der Komponist Wolf sie ablehnte, ist begreiflich. Von Richard Wagner konnten wir nicht verlangen, dass er zu Giuseppe Verdi ein Verhältnis hätte finden sollen. Welcher schaffende Geist ist da immer ganz gerecht?

Die Berliner Ereignisse führten Wolf auch mit einem interessanten und feinen Manne zusammen, von dem man so ohne weiteres nicht annähme, dass er mit Wolf habe Berührung finden können. Während einer Probe des Feuerreiters trafen sie sich. Wolf war gerade über die Dinge, die wieder einmal nicht nach seinem Sinne gingen, bis zu zornigen Tränen erregt. Da tritt ein blasser Mann auf ihn zu, den sein Zustand dauert: „Was haben Sie denn? Beruhigen Sie sich doch!“ Und will ihm Trost zusprechen. Aber Wolf fertigt ihn grob ab: „Das geht Sie nix an.“ Es war dies der Prinz Bojidar Karageorgevitch, ein Vetter des jetzt regierenden Königs von Serbien, als Bruckners Begleiter nach Berlin gekommen. Den nächsten Tag trafen sie sich wieder; es war bei einem Souper im Hause eines gemeinsamen Bekannten. Bei wem, kann der Prinz nicht mehr angeben, da ihn „das Gedächtnis des Magens“ im Stiche gelassen; aber er weiss noch, dass Wolf damals lieb und zärtlich war wie ein Kind, und ganz schamhaft fragte: „Sind Sie noch bös?“ So freundeten sie sich an: der Prinz mit seiner romanischen Kultur und der lebhafte wienerische Wolf. Aber Karageorgevitch fand Wolfs Herz, weil er wenig „Prinz“, vor allem ein Mensch, ein Gemüt ist. Und er begleitete Wolf und Bruckner, wenn sie in kleine Berliner Gasthäuser stiegen, wo sie ungeniert beisammensitzen konnten. Und Wolf begleitet Bruckner und den Prinzen wiederum auf den Bahnhof, als sie abreisten.

In Wien wurde die Bekanntschaft erneuert. Wolf kam oft am frühen Nachmittag zu Karageorgevitch, der ein kleines schmales Zimmer in der Johannesgasse (I. Bezirk) bewohnte; und erst am Abend ging er weg. Die ganze Zeit hindurch musste ihm der Prinz spanische Lieder vorsingen und sie mit der Gitarre begleiten. Es

waren dies Lieder, die im Volksmund leben, die man von Wasserträgern um eine Peseta hören und lernen kann. Und der Prinz, der heute als Gesanglehrer in Paris lebt, reiste ehedem viel herum und brachte als Reminiszenz aus Sevilla diese reizenden Habaneras, Cubanitas und Madrilenas mit. Wolf war nicht zu sättigen; immer bat er um ein anderes Lied. Der geistreiche und feurige Gitarrenrhythmus, die Süsse der Melodieen, die nie banal werden, taten's ihm an, und wenn der Spieler bei der Cubanita abwechselnd die Saiten und mit den Knöcheln das Holz schlug, war es zum Entzücken gar. Ein Lieblingsstück Wolfs blieb Calle mayor de Logroño, cuantos sospiros me debes.*) Zur Revanche spielte er dem Prinzen Stücke von Bizet vor und Karageorgevitch gesteht, nie wieder so göttlich hinreissend und funkelnd die Musik des Mädchens von Perth und die Arlesienne gehört zu haben. Als er Wolf aber eines Tags Wolfsche Lieder vorsingt — er besass eine hübsche Tenorstimme — ist Wolf höchst unzufrieden: mit der romanischen Pronunziation des Prinzen kann er sich gar nicht befreunden. Er schlägt ihm vor, die Texte lieber zu übersetzen, und Karageorgevitch tut es. Er überträgt zwei Goethelieder, darunter Anakreons Grab, zwei Spanische, und Mörikes Gärtner ins Französische. Vom Gärtner ist Wolf ganz entzückt: es freut ihn, dass die romanischen Sprachlaute den deutschen Wortakkorden so ziemlich angenähert werden konnten, was Karageorgewitch freilich nur mit grossen Schwierigkeiten und mit Hilfe von Archaismen erreichte.

Damals versuchte Karageorgevitch auch seine Verbindungen mit der Wiener Gesellschaft auszunützen und Wolf in das eine oder andere Haus einzuführen; aber er fand ungeahnten Widerstand.

Später liefen die Lebenswege des Prinzen und des Künstlers ganz auseinander. Sie sahen einander nicht wieder. Wolf war gestorben. Eines Tages ist der Prinz in Hamburg, und man führt gerade den Corregidor auf. Er besucht die Vorstellung. Schon in den ersten Takten des Vorspieles klingt da Seltsames auf: eine E-dur-Melodie im sanften, gleichmässig gewellten Rhythmus. „Was ist das? Was klingt da? Ist das nicht Spanien? Ist es nicht die herzbewegende

*) „Hauptstrasse von Logroño, wieviel Seufzer schuldest du mir!“

Melodie El dia di San Antonio? . . . Dieselbe, die Wolf einst in Wien, dort in dem kleinen Zimmer in der Johannesgasse gehört? . . .“ Und bis an den Hals zitternd, von Erinnerungen aufgewühlt, von Weh geschüttelt, stürmt der Prinz aus dem Theater. Er konnte weiter nicht hören . . .*)

Während seines Berliner Aufenthaltes dachte Wolf auch daran, die berühmte Lilli Lehmann für seine Sache zu gewinnen. Schon bereit, die Kammersängerin in ihrem Heim in Grunewald persönlich aufzusuchen, hört er, dass auf sie nicht zu rechnen sei, zumal da sie Engagements nach auswärts habe. Diese grosse Begabung entging ihm also. Frau Lehmann, in gewissem Belange das Gegenstück von Frau Herzog, obgleich gegen Neues nicht vorurteilsvoll, „hat es hier wie auch sonst, an der Fähigkeit fehlen lassen, bedeutende Aufstrebende zu erkennen und zu fördern“.**)

Das ist ja die Berufsmisere des Liederkomponisten, der Abhängige der Konzertsänger zu sein. Bis es eine Grösse mit ihrem Renommee für vereinbar hält, einen Unbekannten in ihr Programm zu nehmen, wie viele Minen müssen da, um mit Berlioz zu reden, gegraben werden; bis der homo novus würdig befunden wird, wie ewig lange dauert es! Und wenn einmal — dann werden in der Regel „Schlager“ ausgesucht, sichere Applausstücke, die mit mathematischer Sicherheit in jedem Konzert wiederkehren. Nur wenige Reproduzierende, die die Pflicht fühlen, ihre ausgezeichneten natürlichen Gaben in den Dienst der Produktion zu stellen, die den Mut haben, auch gegen den Geschmack des Publikums Programme zu machen. „Tatsächlich werden noch jetzt immer nur die ‚melodiösen‘ von mir gesungen. Vor den sogenannten ‚charakteristischen‘ haben die guten Menschen noch grosse Angst. Das Charakterlose gefällt ihnen eben besser. Das findet sich.“ So hatte Wolf noch 1890 (15. November) an Humperdinck geschrieben, und 1894 war es nicht besser. Ja die „Verborgenheit“ war geradezu „das Lied von Hugo Wolf“ geworden; man sang es zum Überdruss. Wütend äusserte Wolf zu Grohe: „Immer singen's die Verborgenheit, als wenn ich nix anderes g'schrieben hätt'. Ein-

*) Beide Melodien, einander nur in wenigen Noten ähnelnd, werden im Schlussbande verzeichnet werden.

**) Prof. Dr. Richard Sternfeld. Deutsche Rundschau, Juliheft 1903.

stampfen lass ich das Lied noch!“ Auch heute grassiert es noch, und die „ungezählten Wunderweisen“ aus Mörike, Goethe und Eichendorff stehen, ausser in Konzerten der Wolf-Vereine, nicht auf der Tagesordnung. Von da ist es natürlich noch ein weiter Weg bis zur Stileinheit der Konzertprogramme, obwohl Hugo Wolf, der sich (in einem Briefe an Frau Krämer-Widl) als Gegner „musikalischer Ragouts“ bekannte, nichts sehnlicher wünschte. Und gerade die Einheit der Sprache, die jeder Liederband bewahrt, müsste künstlerischer Grund sein, in der Wahl der einzelnen Stücke danach vorzugehen.

In jenen Berliner Tagen kam Wolf auch in einen fröhlichen Zirkel, wo er sein „Menschliches ausbaden“ konnte. In faden Soireen, der Menge gegenüber, war es kein Wunder, wenn Wolf, wie Dr. Sternfeld sehr zutreffend bemerkt, oft seine herbsten Seiten herauskehrte: war er doch zu reich an Fehlschlägen, Demütigungen, Sorgen und Bedrängnissen, als dass er deren vergessen konnte, nur weil er in einem Salon zwischen geschniegelten Menschen sass. Doch im Kreise lustiger Kumpane, wie bei den Berliner „Zwanglosen“, wurde er heiter und gesellig, sozusagen „aufgekratzt“ wie nur einer. Diese Gesellschaft, der u. a. Dr. Sternfeld selbst, dann Siegfried Ochs, Dr. Heinrich Welti, Dr. Max Friedländer, Dr. Paul Schlenther, Brahm u. a. angehörten — also ein erlesener geistiger Zirkel — versammelte sich jeden Freitag in einem Bierlokale. Damals, am 21. Januar, begingen die Zwanglosen gerade ihr zehnjähriges Stiftungsfest: Kommers mit Damen und Wolf dabei. Er taute spät auf, war aber dann einer der Ausgelassensten und trieb tausend Scherze am Klavier. Von 9—1 Uhr kaum beachtet, wird er von 1—4 Uhr der Mittelpunkt der Gesellschaft. Manch drolliges Histörchen ist ausserdem passiert. Dr. Schlenther sprach dort auch an einem Abend mit Wolf über moderne deutsche Dichter, namentlich aber über deren Talente ein Libretto zu machen. Damals war gerade Hauptmanns Hannele neu, und Wolf war so begeistert davon, dass er sich am liebsten mit Hauptmann zusammengetan hätte — hatte er doch einen wahren Heisshunger nach einem kongenialen Textdichter.

So dankte Wolf den Berliner Zwanglosen manche genussreiche und erheiternde Stunde, und auch sie vergassen nicht des Gastes.

„Als ich vier Jahre später," erzählt Dr. Paul Schlenther,*) „nach Wien kam, wollte ich Hugo Wolf besuchen. Allein es war zu spät. So konnte ich ihm nur noch die Ehre der Berliner Zwanglosen an seinem Sarge erweisen . . ."

Am letzten Tage seines Berliner Aufenthaltes — am 24. Januar — wallfahrtete Wolf mit Sternfeld zu einem Grabe: Zum Grabe Heinrichs von Kleist. Es war ein trüber Wintervormittag, als sie in Wannsee ankamen. Bald fanden sie den Hügel, der traurig und einsam, ohne Sonne und Schneehülle dalag. Wolf starrte ihn lange und schweigend an. — — —

Er hatte viel Schönes in Berlin erlebt: das glückliche Konzert, dann einen „feurigen" Tristan, ganz ungestrichen; er war mit anregenden Leuten in heiter-geselliger Runde gesessen, und wiederum streifte er mit Siegfried Ochs, einem lieben und kundigen Cicerone, durch die Museen. Eine Welle köstlichen Lebens hatte ihn erhoben und getragen; aber das Teuerste, was ihm die Stadt geben konnte, war der Hügel in dem Eisengitter, der die Gebeine des Dichters der Penthesilea schützte. Vielleicht wurde ihm in jener Stunde das schöne Wort zum Erlebnis, das Lessing einst für Ewald von Kleists Grab gefunden:

O Kleist! dein Denkmal dieser Stein?
Du wirst des Steines Denkmal sein.

Am 25. Januar verliess Wolf Berlin, um nach Darmstadt zu reisen, wo der Wagner-Verein einen Wolf-Abend gab. Er sass im selben Coupé mit Fritz Mauthner, seinem alten Berliner Bekannten, der nach Frankfurt fuhr, um daselbst einen Vortrag zu halten. In einem Coupé mit einem befreundeten Schriftsteller fahren und nicht von einem Opernbuch reden — damals hätte es Wolf nicht über sich gebracht. Richtig, während man dahinsauste, kam denn auch ein Plan zur Sprache, den Wolf mit Mauthner in Berlin auf einem langen Spaziergang durch den Grunewald schon beredet hatte. Erst im Scherz, nach und nach im Ernste, wurde eine gemeinsame Arbeit erwogen. Der Stoff sollte Mauthners kleinem Buche „Vom armen Franischko" entnommen werden.

*) Brieflich an den Verfasser.



KLEISTS GRAB AM WANNSEE BEI POTSDAM

Wolf meinte, das gäbe vielleicht einen grossen Einakter. Mauthner, der sich etwas mit Musik beschäftigte, äusserte unvorsichtig, er könne Wolf nicht nur den Text, sondern auch gleich die Molodieen liefern und hatte alte böhmische und slowakische Volkslieder im Sinne ... Das war für Wolf genug, um bissig zu werden. Sollte es ein Scherz sein? Nach längerem Stillschweigen wollte er aber doch von dem Einfall mehr wissen. Man zimmerte den Entwurf eines Szenariums. Aber über diese mündliche Festsetzung ist es nie hinausgekommen, und der arme Franischko verlor sich wieder in den böhmischen Wäldern.

Der Darmstädter Abend war Wolf von allem Anfang an wider den Strich gegangen. Die Sache hielt ihn auf und was versprach er sich davon? Auch war dort Arnold Mendelssohn anwesend, der beste Freund Wettes, und mit Wette hatte Wolf sich vor zwei Jahren gründlich zerzankt und zerzaust. Wie unangenehm also, mit Mendelssohn in einem Saale zu sitzen, der ihm gewiss die Geschichte mit Wette vorhalten oder doch zu fühlen geben werde.

Wolf kommt an; der Liederabend soll im Saale des Hotels zur Traube vor sich gehen. Er trifft richtig Mendelssohn, ist zurückhaltend, etwas misstrauisch. Aber wie erstaunt er, als er hört, es sei eben Mendelssohn gewesen, der diesen Wolfabend zustande gebracht, und auch die Lieder mit Fräulein Zerny, der Votragenden studiert hätte. Also so stand die Sache? Das sah doch ganz anders aus. Nun bedankte er sich sehr artig bei Mendelssohn, wurde ganz zutraulich und klagte über seine Leiden: die peinliche Brachzeit, in der er sich wieder befinde: „Der Faden ist abgerissen, was soll man machen?" Er erzählte, dass er sich inzwischen mit der Instrumentation einiger Lieder beschäftigt habe und gab, als er Anakreons Grab im Konzert begleitete, Mendelssohn, der ihm die Noten wendete, mit leiser Stimme Andeutungen über die Instrumentierung des Liedes. „Ich erinnere mich, erzählt Mendelssohn, mit der Hand an der Uhrkette in unwillkürlicher Erregung gespielt zu haben, während er begleitete. Das verbat er sich sogleich, und als das Lied zu Ende war, sagte er: „Gelt, Sie nehmen mir's nicht übel, aber —" und sah mich so gut und treuherzig an, dass ich gerührt war. Ich glaube, sein anfängliches Misstrauen tat ihm leid, nachdem er dessen völlige Grundlosigkeit erkannt hatte, und er wollte mir das ein wenig zu

erkennen geben. Wolf machte mir bei dieser (zweiten) Begegnung den Eindruck, dass die mimosenhafte Zartheit, die sich hinter seinem barschen Wesen verbarg, in besorgniserregender Weise zugenommen habe.“ Nach dem ersten Teil des Programmes hatte E. O. Nodnagel auf Mendelssohns Bitte neben Wolf auf dem Podium Platz genommen, um ihm die Noten umzuwenden.

Aus Bescheidenheit hatte Wolf den grossen, wenn auch nicht „allzutobenden“ Beifall ausschliesslich den Sängern überlassen, und schwächte ihn dadurch ab. Da souffliert ihm Nodnagel verschiedene Male: Verbeugen! Verbeugen Sie sich doch! — und er tut es, wie Nodnagel meint, „nicht zum Schaden des äusseren Erfolges“.

Im ganzen brachte ihm der Abend einen bedeutenden Erfolg: er wurde wiederholt gerufen und war sehr erhitzt und erregt. Der treue Grohe, der von Mannheim herübergekommen war, befand sich im Saale. Als er Wolf nach dem Konzerte sagt, es sei ein Nachtessen mit einigen Bekannten geplant, fragt Wolf sofort, ob da viele Menschen seien. Denn er liebte von jeher kleine Zirkel und war kein Freund von gross angelegten Gastereien, wenn sie auch ihm zu Ehren vor sich gehen sollten. Wie Fontane hatte er keinen Sinn für „Feierlichkeit“. Grohe wusste nicht so genau, wer da sei und bat Wolf mitzukommen. Dieser stürmt voran, öffnet hastig die Türe zu dem kleinen Saal des Hotels, guckt hinein, prallt aber sofort zurück, als er eine Tafel mit 20 Gedecken erblickte, in deren Mitte der blumengeschmückte „Ehrensitz“, festliche Anzüge und Gesichter. Solche offizielle Dinge waren ihm nun gar verhasst; er fürchtete eine wohlgesetzte Ansprache, auf die er wohlgesetzt hätte antworten müssen. Vergebens sucht ihm Grohe klar zu machen, dass es sich hier um eine gutgemeinte Ovation handle, der er sich nicht entziehen dürfe. Er erwidert: „Ich muss frische Luft haben und will spazieren gehen. Hunger hab' ich überhaupt nicht.“ So stürmt er in die Nacht hinaus, und überlässt Grohe die unangenehme Aufgabe, den Herren vom Komitee einzureden, Wolf sei plötzlich — unwohl geworden. Eine Stunde später taucht „der Kranke“ kreuzfidel auf dem Bahnhofe auf, um sich mit Grohe nach Mannheim „einzuschiffen“.

V. Kapitel.

Die schwäbischen Freunde.

In Mannheim, der alten Schillerstadt sollte Wolf die persönliche Bekanntschaft eines Mannes machen, der als guter Geist in sein Leben eintrat, die Zahl seiner Freunde zu vermehren, ihren Wert noch zu erhöhen. Es war dies der Rechtsanwalt Dr. Hugo Faisst aus Stuttgart. „Vor ungefähr 14 Tagen schrieb mir ein Rechtsanwalt Faisst aus Stuttgart sehr viel Schmeichelhaftes und Artiges; unter anderem berief er sich auf Ihre Besprechung der Italienischen, der er vollkommen beipflichtete.“ (An Kauffmann, 5. August 1893.) Hiermit nimmt Wolf zum ersten Male Notiz von dem Manne, der sich enthusiastisch an den Liedern entzündet hatte. Die sachliche Bekanntschaft steigert sich bald zur brieflichen: seit dem Herbst 1893 stehen Wolf und Faisst miteinander in Korrespondenz. Und jetzt wartet Faisst nur den günstigen Augenblick ab, der ihn mit Wolf noch persönlich verknüpfen soll, einen Augenblick, der sich mit dem Mannheimer Aufenthalt ergibt. Grohe ist der Vermittler; Faisst eilt von Stuttgart herüber. Er begibt sich in den Gasthof, in den Wolf ihn bestellt hatte. Auf der Wendeltreppe trifft er einen kleinen zierlichen Mann, der ihm entgegenkommt: Hugo Wolf. Kurze Begrüssung. Hierauf geht es im Sturmschritt in die Wohnung Grohes, bei dem Wolf abgestiegen war. Einen gemütlichen Spazierschritt kannte Wolf überhaupt nicht. Weder nach rechts, noch nach links blickend, den Kopf stark nach vorwärts gebeugt, so rannte er durch die Strassen. In der Wohnung angelangt, geht es bald an den Bechsteinflügel. Wolf spielt „seine Sachen“ vor.*) „Eine magische Ge-

*) In einem Brief an Faisst (21. Oktober 1893) sprach Wolf von seinen Liedern als von „künstlerischen Versuchen“.

walt lag in diesem Spiele“, erzählt Faisst.*) „Ich hatte nie zuvor eine so tiefgehende Wirkung von einer Kunstleistung verspürt. Sobald Wolf am Klaviere sass, veränderten sich auch seine Gesichtszüge. Er sah dann viel älter und ernster aus. Man vergass, dass Menschenhände über die Tasten glitten. Zu diesen geistigen Eigenschaften gesellte sich noch eine technische Vollendung, um die ihn der gefeiertste Klaviervirtuose hätte beneiden können. Ein unglücklicher Zufall wollte es, dass die Kuckucksuhr während des Nachspieles zu Anakreons Grab ihre Weisen ertönen liess. Wolf tobte vor Wut. Selbstredend musste das Ungetüm sofort abgestellt werden.“ Faisst steht ganz unter dem Banne der Persönlichkeit; aber — fügt er hinzu — „der Verkehr mit einem derartigen Manne hatte etwas Aufreibendes an sich. Liszt ist im Recht, wenn er meint, eine einzige Stunde im Verkehr mit einem Genie bekunde eine Ewigkeit.“

Von Mannheim fährt Wolf nach Stuttgart, wo am 7. Februar der erste Wolfliederabend stattfand. Die Mitwirkenden sind Frl. Frieda Zerny, Karl Diezel und Hugo Faisst selber mit seinem mächtigen Bariton, ein Stimmcharakter, um dessentwillen Wolf anfangs bedauert hatte, dass Faisst „nur ein ganz kleiner Wirkungskreis auf dem Gebiete meiner musikalischen Lyrik zu Gebote stände.“ In der Tat sind die Lieder für Bariton an den Fingern herzuzählen; die Hauptmasse der „männlichen“ Gesänge ist für Tenor, also die seltenere Stimmgattung, geschrieben.

An dem Stuttgarter Abend nahm Wolf persönlich teil. Erst hatte er sich eine Zeitlang gesträubt, die Begleitung zu übernehmen — weil d’Andrade am selben Abende im Hoftheater den Don Juan sang. „Wann ’S fesch sind, begleiten Sie meine Sachen; i möcht’ den d’Andrade hören,“ sagte er zu Prof. Schmid, der aus Tübingen herübergekommen war. Dann aber entschied Wolf sich doch für Hugo Wolf selbst, dessen „Sachen“ er unvergleichlich schön begleitete. Faisst glänzte die Begeisterung aus den Augen. Der Erfolg des Konzertes war gross, über alles Erwarten.

Kurz darauf musste Wolf nach Mannheim zurück, wo es ebenfalls ein Konzert gab, ein Abend, der allerdings minder enthusiastisch

*) Neue Musikzeitung, Stuttgart (C. Grüninger.) 19. Dezember 1901. Der Verfasser ist nicht genannt.

verlief. „Zum Schlusse gab es jedoch reichlichen Applaus und Hervorrufe, worauf ich jedoch nicht reagieren wollte.“ (An Schott, 12. Febr. 1899.) Und am 18. fand in Tübingen eine von Kauffmann veranlasste Matinee statt, abermals mit Fräulein Zerny, Faisst und Herrn Diezel. Ein distinguiertes Publikum, das sich zwar nichts wiederholen liess, aber herzlich applaudierte. Alles gelang so herrlich, dass Kauffmann senior sich unter dem Eindrucke sichtlich verjüngte. Abends ein Spaziergang bei Vollmondschein den Neckar entlang. Auch mit dem finanziellen Erfolge durfte Wolf zufrieden sein. Und über solche Dinge konnte er sich kindlich freuen. Einmal traf ihn Faisst an, als er jubilierend einige erbeutete Goldstücke von der einen Hand in die andere warf und dazu fortwährend die Stelle aus Smetanas Verkaufter Braut vor sich hinsummte: „Das sind Dukaten.“

In Stuttgart wohnt Wolf bei Faisst (in der damaligen Wohnung Archivstrasse 5) sowohl vor als nach dem Konzert. Von Tübingen zurückgekehrt, speist er die ganze Woche bei ihm und Faisst war so generös, dass er sich „einen Sperrsitz fürs Himmelreich erwarb.“ (An Grohe, 2. März 1894.) Die Tage fliegen um so rascher dahin, je glücklicher sie sind. Immer inniger kommt Wolf zum Bewusstsein, welches Prachtgeschenk eines Freundes er an Faisst erhalten hatte. Er fand, was er brauchte: „Echo, Ehrfurcht, Liebe, Glauben, der ihm so wohl, Hilfe, die ihm so not tat.“ *)

Die 107 Briefe, die Wolf an Faisst gerichtet hat, sind die Spiegelungen eines aussergewöhnlich herzlichen Verhältnisses. Die Herzlichkeit aber steigert sich bald zur Intimität. Aus der förmlichen Anrede „Geehrter Herr Faisst“ wird das traulich-schwäbelnde: „Mein lieber Faischt“ oder „Faischterl“, und selbst der guten Haushälterin Louise Trost wird nie vergessen: „Schönen Gruss an Frau Troscht.“

Alles, was Wolf bewegt, jedes innere Erlebnis, strömt in diese Briefe ein. Doch war der häufig für egoistisch gehaltene Briefschreiber nicht einseitig in der Freundschaft, sondern erfüllt von herzlicher Teilnahme für alles, was die Stunde dem Freund Böses oder Liebes bringt. Faisst empfand diese Freundschaft als die Not-

*) Briefe Wolfs an Hugo Faisst, Vorwort von M. Haberlandt. (Stuttgart, 1903, Deutsche Verlagsanstalt.)

wendigkeit seines Lebens. Immer hatte er — man darf auch das Gute von Leuten aussagen, die noch nicht tot sind! — eine edle, hilfreiche und gute Natur kundgegeben: jetzt fand sie den Brennpunkt der Betätigung, das schönste Ziel, den dauernden Halt. Das Verhältnis gestaltete sich von Anfang an deshalb so innig, weil sich Faisst nicht etwa durch fremdes Einreden, sondern durch selbsteigene Eindrücke für Wolf bestimmte. Den musikalischen Weg mochte er durch Wagner gefunden haben. Das Liedbedürfnis, das die Gemütstiefe des Schwaben kennzeichnet, liess später den Dramatiker wieder zurücktreten, während der Umgang mit andern Heroen, mit wenigen, aber erlesenen Geistern — Bach, Beethoven Schubert — beiden Freunden stets gemeinsam war; gerne vergleicht Faisst Hugo Wolf mit dem geliebten Mozart. Durch solche Vorliebe sind seine Neigungen begrenzt, aber innerhalb der Grenzen wurzeln sie tief; für alles, was Wolfs Lied von den modernen Erzeugnissen auch hohen Rangs, unterscheidet, hat er die feinsten Fühler. Und während der Schwabe sonst viel eher zur Nüchternheit als zur Begeisterung hinneigt, das Feuer nicht gerne zum Dach hinausschlagen lässt, entzündet sich in Faisst ein flammender Enthusiasmus. Von dem Wesen dieses Mannes war Wolf gleich in seinem ersten Brief gepackt. Das „Geradezu seines liebenswürdigen Enthusiasmus“ ist typisch für Faisst. Eine unanfechtbare Persönlichkeit, kindlich und feurig, derb und dabei innerlich ungemein zartfühlend, öffnete er den Schwaben bald die Augen darüber, was der Unterschied parteiischer, cliquenhafter Propaganda von persönlich-ursprünglichem Wirken bedeutete. I h m verdankt Stuttgart Wolf. Woraus man sehen kann, wie vieles selbst im heutigen Getriebe der grossen Stadt dem einzelnen noch gelingen kann! Freilich hatte Faisst weniger die Presse gegen sich, in der er sich selbst ab und zu vernehmen liess. Die Hauptgegner waren, wie wohl überall, die Zünftigen, die Kreise, die sich dem „Königlichen“ Konservatorium freiwillig oder unfreiwillig untertan gaben. „Denn wer als Meister geboren ...“

Faisst hatte gegen alle Hinderungen ein Talent: das der Tatkraft. Er veranstaltete Wolf-Konzerte auf eigene Kosten, lieh die Noten aus, verschickte sie, setzte, wenn's Not war, auch einer Sängergrösse die Pistole auf die Brust, war aber auch der Dankbarste und Liberalste,

wenn ein Künstler in bedrängter Lage sich an ihn wendete oder Rat bei ihm suchte. Wo er konnte, sang er selbst, öffentlich und privat. Einem Besucher zwanzig bis vierzig Wolflieder „in seiner Bude“ vorzusingen, war ihm das schönste. In den Konzerten (Stuttgart, Ulm, etc.) konnte er hinreissen durch sein Feuer. Wolf ist ihm Ein und Alles, er geht in ihm auf, und doch ist diese Hingabe nicht Sport. Wer solche Kleinarbeit nicht enthusiastisch leistet, nutzt einer grossen Sache nicht. Der Energie Faissts ist die Gründung des Stuttgarter Wolf-Vereines zuzuschreiben, der am 1. Januar 1898 ins Leben trat;*) Faisst hat es auch durch „geheimnisvolle Sendungen“ ermöglicht, dass Wolf in den letzten Jahren seines Leben ein eigenes Heim fand, dass er das Glück der „eigenen Weid und Wonne“ endlich kosten konnte. Ohne das Walten des „wackeren Faischtling“ wäre der Künstler noch weiter „auf der Strasse gesessen;“ und er nahm Faissts Scherflein in dem Sinne entgegen, in dem es angeboten war.**) Wolf durfte es ruhig annehmen. Denn Faisst ist ein Charakter, der in bezug auf dezentes Mäzenatentum mit Otto Wesendonck verglichen werden darf. Kein huldvoll auf die Achsel klopfender Gönner, kein Protz des Beschenkens. Im Gegenteil: nichts ist ihm so verhasst wie das schofle Mäzenasspielen. Kurz: Stuttgart verdankt Faisst die Pflege der neuen Liedkunst. Er brachte die geistigen und materiellen Mittel auf. Daher der Erfolg.

Durch Faisst gewann Wolf reiche Beziehungen zur Stuttgarter Gesellschaft. Da ist zu nennen der Hofrat Apollo Klinckerfuss und dessen Gattin, Johanna, eine geborene Hamburgerin, feine Weltleute, die die vornehmsten Verbindungen im Lande, u. a. mit dem württembergschen Hofe besitzen, aber neben ihrer Weltläufigkeit noch die liebenswürdigste Gentilezza entwickeln. In ihrem gastlichen Hause in der Kanzleistrasse traf Wolf auch mit dem Marchese delle Valle di Casanova zusammen, in den Faisst-Briefen sein „italienischer Freund“ genannt. Hofrat Klinckerfuss, dem Berufe nach

---

*) Er bestand 5 Jahre und wurde am 1. Januar 1903, da er seinen Zweck erreicht hatte, aufgelöst. Während seines Bestehens: 10 Vereins- und 12 öffentliche Wolfabende. — Am 15. Juni 1896 ein Wolfabend in Stuttgart mit Wolf selbst, Faisst, Fräulein Gerok, und Kammersänger Lang aus Schwerin.

**) Vgl. Briefe am Faisst vom 10. III., 25. VI. und 11. VII. 1896.

Vertreter der Klavierfirmen Bechstein und Blüthner, seiner Neigung nach Sammler, besitzt eine sehr wertvolle Sammlung an Musikdrucken, Handschriften, seltenen Büchern über Musik. Seiner Gattin, einer Schülerin Liszts — sie ist noch heute ausübende Pianistin — verdankt die Stadt das Liszt-Denkmal, stiftete sie es doch der Hauptsache nach. Eine enthusiastische Natur, hat sie eine überschaümende Verehrung für Wolf. Auf der Klinckerfussschen Besitzung, oben auf der Feuerbacher Heide, war es auch, wo Wolf das erste Exemplar des Klavierauszuges vom Corregidor überreicht wurde. Da setzte er sich tief befriedigt ans Klavier, und liess auf Frau Johannas grossem Bechstein die Corregidor-Musik in die grosse Breite und Weite hinaus strömen.

In seinem Elternhause zu Heilbronn führte Faisst seinem Freunde Wolf einen anderen Verehrer zu: Dr. Edwin Mayser, der heute Professor am Carlsgymnasium in Stuttgart ist. Gleich Faisst so enthusiastisch veranlagt, dass er fast kein Schwabe mehr genannt werden kann, fasste Mayser für Wolf eine keusche und innige Verehrung. Er geniesst im Lande den Ruf eines tüchtigen Schulmannes und Gelehrten, Wolf aber verlieh dem kindlich-aufrichtigen Freunde den Titel eines „Schreibers der Wolfbande“: Mayser, dem es ein Glück ist, bewundern zu können, hat oft im eigenen wie im Namen seiner liebreichen Frau an Wolf geschrieben und durfte nicht selten Wolfs Briefe an Faisst als Antworten auf eigene Schreiben betrachten. Eine bedeutende geistige Kapazität, gab er den Katalog der alten Musik-Codices des Heilbronner Gymnasiums heraus; was ihn aber aus der Enge des Gelehrten- und Pädagogenlebens, wo manches „drängt und drückt“, in reinere Sphären erhebt, ist das Wolfsche Lied, dem er das tiefere Verständnis manchen deutschen Dichters verdankt.*) In den Briefen an Faisst wird auch August Halms Erwähnung getan. Das ist eine originelle Figur. Ein kleiner Mann mit einer mächtigen Denkerstirne, ungeheuer belesen, ungeheuer musikalisch,**) ungeheuer vielseitig, künstlerisch und fein, beredt und witzig das Ganze zusammengehalten von echt schwäbischem Humor. Erst Theologe,

*) Vgl. Briefe Wolfs an schwäbische Freunde, abgedruckt in den Süddeutschen Monatsheften, 1. Jahrgang, 5. Heft, 1. Mai 1904.

**) Streichquartett in B, bei Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Stiftler in Tübingen, wirkt er jetzt an der reformpädagogischen Anstalt in Haubinda (Sachsen-Meiningen). Dazwischen arbeitete er lange an der Württembergischen Volkszeitung als Kritiker, und war der Partner Dr. K. Grunskys in dessen Vorbereitungs-Konzerten in Stuttgart. Da wurde an zwei Klavieren der letzte Beethoven, Liszt, Wagner und Bruckner musiziert, es wurden die sämtlichen geistlichen Gesänge aus Wolfs Spaniern im „Modernen Chorverein" (13. Januar 1901) vorgetragen.

Dr. K. Grunsky selbst, Konzertreferent am Schwäbischen Merkur, bereitete Wolf, obwohl er ihn persönlich nicht kannte, durch eine Besprechung seiner Lieder (vom 17. März 1897) noch „eine wahre Herzensfreude." Es war die Vorbereitung auf den Liederabend von Frl. Clementine Schönfield und Karl Diezel. Wolf antwortete: „Wenn ich bisher in den meisten Fällen Ursache hatte, mit den Enttäuschten zu klagen: „ich horchte auf Widerhall, und ich hörte nur Lob" — durfte ich auf Ihre herrliche Besprechung hin aus vollem Herzen ausrufen: endlich ein Widerhall, und nicht nur ein Lob" (27. März 1897).*)

Im Wolfschen Freundeskreis steht aber noch das Ehepaar Lambert: Herr Lambert seines Zeichens Architekt und Baurat, ein gebürtiger Franzose, und Frau Gertrud Lambert, eine gebürtige Schwäbin, ein warmes Gemüt, eine musikalische Natur. Sie verehrt Wolf, und hat nebenbei noch für andere Musik manches übrig, für die Wolf nicht zu schwärmen pflegte; auch die Sängerin Helene Merck bleibe hier nicht ungenannt, die, jetzt in Haubinda tätig, mit zirka 80 Wolf-Liedern an zwei privaten Abenden alle Rekords schlug. Endlich noch: der wohlbegüterte Verleger Adolf Nast in Degerloch, der ausser für Hermes, den „handelbeschützenden Gott" auch für Apollo und die Musen Sinn hat, d. h. früher selbst ein wenig sang; ferner der alte Herr Engelmann; dann, als Beispiel wie neue Kräfte sich in Stuttgart regen, der junge Lehrer Schmid, zweiter Musikreferent am Merkur; vor allem aber Hofkapellmeister Karl Pohlig, ein Künstler, der gross, glühend und durchempfindend Wolfsche Musik darzustellen weiss.

*) Wolfs Briefe an schwäbische Freunde.

Emil Kauffmanns, des Wolfschen Erzpriesters, und Dr. Wilhelm Schmids, des Schwiegersohnes und assistierenden Subdiakones, wurde schon gedacht. Und nun, wie steht das Ländle selbst zu Wolf? Welches sind die Früchte, die in der Sommerhitze dieser Begeisterung reiften? Was bedeutet heute Wolf für Schwaben? Was gilt er dort?

Um es kurz zu sagen: beispiellos ist seine Popularität. Jeder musikalische Honoratiore, namentlich die junge Welt, Referendare, Amtsrichter, Pfarrer, Lehrer, Professoren, Finanzamtleute — alles kennt Wolfs Namen, kennt Wolfs Lieder. Seine Bände liegen auf den ärmlichsten Klavieren, neben dem Schubert-Album auf. Beinahe kein Pfarrhaus, wo das Mädle, wenn sie singt, nicht Wolf singt. Wahre Volkstümlichkeit ist ihm gesichert, Tradition auf Kind und Kindeskinder ist angebahnt.

„Niemand ärgert sich mehr, ja entzückt steht selbst der Philister,
fühlt, in des Schönen Gestalt, ewige Mächte sich nah.“

Allerdings darf man nicht vergessen: Wolf hat M ö r i k e komponiert, und er hat L i e d e r geschrieben.

Dieses ist's, was vor allem so tief gehegtes Lieben erklärt. Fürs Lied sind die Schwaben, wie schon angedeutet, besonders begabt, d. h. stärker als für alle anderen Kunstgattungen. Dem Musikdrama brachten sie nicht die volle Hochstimmung entgegen, obwohl jetzt die Wagnergemeinde in Stuttgart sehr stark ist. In kompliziertere Werke, wie die von Berlioz und Liszt, fühlen sie sich nicht leicht ein, Orchester- und Kammermusik verlangte vielleicht einen noch höheren Grad von Urmusikalität. Schubert wurde von den Schwaben zwar spät, aber mit einer Wärme aufgenommen, die d e r ganz gleichkommt, mit der man Wolf aufgenommen hat. Nach Schumann und Mendelssohn ist Wolf tatsächlich der einzige, der in Schwaben volkstümlich wurde. Aber noch mehr. In einem gewissen Belange wurde er sogar Kulturverbreiter, denn durch ihn öffnete sich der Sinn auch für anderes, für Kongeniales, wie etwa für Bruckner oder Liszt.

Dass Wolf in jenen 1894er Tagen in Wohligkeit schwamm, ist begreiflich. Nach der rauhen Wiener Luft dieser warme Hauch von Liebe und Einverstehen, überall offene Arme, überall Freundschaft und gute Augen, keine Demütigung, keine Enttäuschung: Stuttgart wird ihm zur zweiten Heimat. Nur mit e i n e m Manne

hatte er sich nicht einzuverstehen vermocht: mit dem Dichter Richard Voss. Da hatte es ein „G'schmäckle", wie man in Schwaben sagt. Der Marchese delle Valle di Casanova,*) auf dessen Besitzung in Pallanza Voss oft weilte, führt Wolf eines Tages dem Dichter zu. „Voss ist ganz Feuer und Flamme für meine Lieder und förmlich erpicht darauf, einen Operntext für mich zu schreiben. Wollen das beste davon erwarten" — schreibt Wolf unter dem ersten Eindruck an Dr. Strecker. (12. Febr. 1894.) Allein es kam anders. Der Librettist in spe beteiligte sich damals an einem Wohltätigkeitsbazar in der Stuttgarter Gewerbehalle, wo er als Risottokoch im italienischen Kostüm auftrat und seiner Hände Erzeugnis von einem kleinen Herde frisch wegverkaufte. Das ergab allerdings keine ganz günstige Gelegenheit, über dramatische Pläne zu verhandeln. Auch einige Tage später, als Wolf und Frl. Zerny bei dem Marchese mit Voss zusammentrafen, wollte sich nichts ergeben. Wolf ahnte „Salon", und hänselte Voss wegen eines Ordens, den dieser am Halse trug, indem er fragte, ob er das Ding etwa für seine Verdienste um die Kochkunst erhalten habe.

Voss meint dagegen, er habe die grösste Sympathie für Wolf empfunden, habe an seinem ersten Stuttgarter Liederabend „den Flügelschlag des Genius" über sich gefühlt, war tief ergriffen, usw., jedoch habe er auch gefühlt, dass er Wolf nicht sympathisch sei. „Ich weiss nicht, ob ich ihm gleich anfangs unsympathisch war. Jedenfalls wurde ich es ihm sehr bald, was ich auch durchaus verstehe. Ich habe es ihm nie verdacht; habe es stets aufrichtig bedauert." Gegen den Opernplan Wolfs verhielt er sich ablehnend, weil es ihm unmöglich schien, einen Text zu verfassen; er lud Wolf übrigens in seine Waldklause am Königssee ein, doch erschien der Geladene nicht.**) Kurz, sie gingen, wie Wolf sich ausdrückt, „broulliert" auseinander.

Dies war vielleicht der einzige Schatten, der auf die schönen Tage in Schwaben fiel. Am letzten Februar 1894 sass Wolf wieder in seinem Wiener Heim, in Döbling; und wie nach der Rückkehr aus der Fremde zwei Jahre vorher, so fiel ihm auch diesmal das Sichakklimatisierenmüssen sehr schwer. Er hatte draussen zu viel

*) Vollständiger Name: Marchese Silvio delle Valle di Casanova dei duchi dei Ventignano.

**) Das Vorstehende nach Voss' Mitteilungen.

Schönes erlebt, zu viel ehrliche Begeisterung, zu viel treuen Glauben gefunden, um nicht in Wien, wo die Herzen keineswegs „warm noch erglühten“, Unbehagen und Dumpfheit zu fühlen.*) So suchte er sich dann in seinem stillen Döbling „zu vergraben“. Kleinere Arbeiten wurden vorgenommen.

Ein freudiges Ereignis brachte noch der Monat März: Freund Faisst kam aus Stuttgart, um mit Frl. Zerny zusammen an einem Wolfschen Liederabend in Wien mitzutun. Der Abend fand am 31. März im Bösendorfer Saale statt. Auch Ferdinand Jäger, diesmal glänzend disponiert, sang mit. Fast die Hälfte der Lieder musste wiederholt werden. Das bacchantische „Köhlerweib“ wurde von Frl. Zerny so kongenial wiedergegeben, dass das Publikum, wie ein Bericht Helms sagt, selbst in eine Art Trunkenheit geriet.

Am 14. April konzertierte Wolf mit denselben Freunden und Sängern in Graz. Fräulein Zerny kam mit Kellerliedern und der Eichendorffschen Zigeunerin, die sie mit übermütigem Lachen und Trillern vortrug. Faisst gab Goethegesänge, den Biterolf u. a. zum besten; Jäger aber war leider so indisponiert, dass die angesetzten Spanischen, Mörike und Eichendorffs entfallen mussten.**)

Äusserlichkeiten trübten den Erfolg ein wenig. Wolf war mit seinen Sängern sehr zufrieden, das Interesse aber haftete an ihm selber, der hinreissend spielte, nicht ohne böse und deutliche Blicke auf die Menge zu werfen, wenn sie klatschte, bevor das Schlussspiel zu Ende war. Tags darauf eine musikalische Soirée in der Villa Friedrich Hofmanns, in den heimeligen Räumen in der Körblergasse, wo schon so mancher Grosse zu Gaste weilte. Wolf, in bester Stimmung, spielt auf Hofmanns Steinway, Frieda Zerny singt, und die verdienten Wolfianer August und Marie Krämer-Widl wollen

*) Ein Wiener Chorregent äusserte in jener Zeit zum Verfasser, als Wolfs Elfenlied im Wagner-Verein aufgeführt worden war: Bei Wagner kann man noch von Kompositionen reden, bei Wolf nur von Explosionen!

**) Rezension in der Tagespost vom 15. April. Im ganzen sehr lobend. Von Faisst wird daselbst gesagt, dass er „mit einer kräftigen, umfangreichen, nur in einzelnen Tönen der höheren Lage nicht immer edel klingenden Stimme begabt ist.“ Der Referent tadelte auch die „kühne herbe und eigensinnig erscheinende Modulation“ Wolfs bei aller Wertschätzung des Komponisten. Das Konzert fand im Rittersaale statt, und war trotz vorgerückter Saison gut besucht.

auch nicht zurückstehen. Faisst, der nach dem Konzert abgereist war, nahm an dem Abende nicht teil.

Im ganzen mochte Wolf diesen, wie die Grazer Erfolge überhaupt etwas überschätzt haben. Gegen Wien gehalten musste ihm natürlich die moderne Gesinnung der Stadt angenehm auffallen; also „epidemisch" dürfte die Begeisterung kaum gewesen sein. Sie war auf einen Kreis beschränkt, zumal da das städtische Musikpublikum hauptsächlich zum deutschen Musikdrama neigt. Wolf errang mit seiner Oper einen stärkeren und nachhaltigeren Erfolg als je mit seinen Liedern — das machte die Bühne — nach seinem Tode aber erst errang er mit seiner Lyrik die Autorität, gegen die niemand mehr zu opponieren wagt.

Wichtiger aber als Konzert-Erfolge oder Halberfolge war für Wolf, so lange er lebte: dass er Freunde hatte. Und bevor wir in der Chronik seines Daseins fortfahren, wollen wir einen Augenblick bei der Bedeutung verweilen, die die Freundschaftsbündnisse, namentlich die Wiener und die schwäbischen, für ihn besassen.

Seine Freundschaftskultur ist auffallend. Derselbe Mensch, der durch sein ungestümes Temperament sich so viele Feinde macht, durch Widerborstigkeit den einen abstösst, in Heftigkeit den anderen verletzt, den dritten misstrauisch fern hält, derselbe versammelt um seine Person ein Fähnlein treuer Menschen, denen er mit aller Zärtlichkeit ergeben ist. Derselbe Mensch, der so schwer ein auskömmliches Verhältnis zu der Welt findet, sie flieht, ihr trotzt, sie aufsucht und immer an ihr leidet, derselbe empfängt von der Welt Herzen, die sich für ihn opfern, Freunde, die ihn hegen und pflegen, wärmen und hätscheln, für ihn durchs Feuer gehen. Und dieses kommt davon her, dass er Eigenart besass: Persönlichkeit genug, um ebenso stark geliebt als stark gehasst zu werden. Die Freundschaft gibt seinem Leben die breiteste Basis; aus ihrer Fülle aber lässt sich schliessen auf die Fülle seiner Sehnsucht, der Sehnsucht nämlich — geliebt zu werden. Sie teilt er mit allen genialen Menschen. Es ist dieselbe verzehrende Liebessorge, „der Drang sich hinzugeben . . . in dem anderen aufzugehen, sich zu verlieren in einer grossen Gemeinsamkeit des Fühlens" wie Thode es von Michelangelo schildert.*)

*) Michelangelo und das Ende der Renaissance, I. Bd. S. 47.

Wolf hat kein bürgerliches Glück am häuslichen Herde begründet, es kam nicht dahin, dass der David die Lene freite, und eine Meisterin fiel gottlob nicht vom Himmel. Der Liebesinhalt seines Wesens ging in Freundschaft auf; hier fand er all sein Glück. Und es zeigt sich abermals, wie sein sittliches und sein künstlerisches Empfinden aus einer Quelle, aus der Einheit seines Grundwesens fliessen. So wenig er sich als Musiker an Halbpoeten und Flachschreiber anschloss, so wenig ist er als Mensch mit seichten, schlappen, oder unedlen Leuten Arm in Arm gegangen oder auf Du gestanden. Die Charakterköpfe seines Kreises: Eckstein, Faisst, Grohe, Jäger, Hirsch (auch „das Hirschlein" genannt), Kauffmann, Köcherts, Langs, Larisch; Löwe, Mayreders, Potpeschnigg, Rauchberg, Schalk, Schur, darunter die drei Frauen: Köchert, Lang und Mayreder — so verschieden sie nach Anlage, Temperament, musikalischer Bildung, sozialer Stellung sein mögen, vor allem sind sie aussergewöhnliche Naturen, superiore Menschen. Die Freundschaften, die Wolf begründete, sind intensiv wie Liebesverhältnisse; aber sie sind nicht die Mondschein- und Literaturfreundschaften, von denen Hölty einst in Oden schwärmte. Sie sind Schutz- und Trutzbündnisse, aus der Realität des Lebens herausgewachsen, für die Realität des Lebens gemacht. So oft er denn vom „gemütlichen Schaukelpferd der Zukunftsträume" auf den harten Erdboden der Wirklichkeit sauste, es gab stets eine Hand, die ihn aufhob. So viel Tragik auch in seinem Leben war, er fand das Glück der Freundschaft, fand es durch den Reichtum seines Gemütes.

VI. Kapitel.

Innere Leiden, äusseres Leben.

> Wer ist vollendet, saget,
> Wer in der Kunst, im Leben,
> Vor seiner letzten Stunde?
> — — — — — — — — —
> Michelangelo.

In den letzten Jahren war es geschehen, dass goldene Sonnenstreifen schon hier und dort über den Weg des Künstlers fielen; aber in seiner Brust war es nicht hell und klang es nicht heiter. Sein verstörter Sinn wühlte noch zwischen Zweifeln her und hin, und während die Erfolge wuchsen, sank das Selbstgenügen. Zwei Schatten sind es, die sich über seine Seele legen; zwei Erscheinungen, die das Vertrauen zur eigenen Kraft untergraben, sein Gemüt in Unrast und Verwirrung stürzen: wieder taucht der Dämon Oper auf, der ihn schon schwer genug hatte heimgesucht, und wieder ist es ein Zustand geistiger Vertrocknung, der ihn wie eine schwere Sünde quält. So lebt er mit unruhigen Nerven, so mangelt ihm die seelische Balance. „Fast möchte ich glauben, dass ich am Ende meines Lebens angelangt bin. Unmöglich kann ich doch 30 Jahre hindurch Lieder oder Musiken zu Ibsenschen Dramen schreiben. Und doch wird es nie zur heissersehnten Oper kommen. Ich bin eben am Ende. Möge es bald ein vollständiges sein — ich wünsche nichts sehnlicher.“ So hatte er nach der Solhaug-Episode an Kauffmann bitterlich geklagt. (1. Juni 1891.) Und im Herbste darauf stöhnt er verzweifelt von neuem: „Die Oper und immer wieder die Oper! Wahrlich, mir graut schon vor meinen Liedern. Die schmeichelhafte Anerkennung als „Liederkomponist“ betrübt mich in die innerste Seele. Was anders will es denn bedeuten als eben einen Vorwurf, dass ich immer nur Lieder komponiere, dass ich doch nur ein kleines Genre beherrsche

und dieses nicht einmal vollkommen, da sich in ihnen ja nur Ansätze zum dramatischen Schaffen vorfänden. Also wäre ich nicht einmal ein ordentlicher Lyriker! Gott besser's!" (An Kauffmann, 12. Okt. 1891.)

Die Oper ist das Leiden seines Lebens, und er ist so schmerzempfindlich geworden, dass er aus jedem Lobe seiner Lyrik nur eine Verneinung seines dramatischen Talentes herausfühlt. Hatte er dieses Talent überhaupt, hatte er es so wie es Mozart oder etwa Lortzing hatten, die in den Wirklichkeiten des Theaters lebten, die alles, was sie für die Bühne schrieben, durch die Bühne schauten? Hatte er es wie Mozart, der sich Stücke aus dem Idomeneo „auf dem Theater" vorstellte und so praktische, bühnenkundige Vorschläge dem Abbé Varesco über den Szenenbau der „Gans von Kairo" machte?*) Oder fanden sich in Wolfs Lyrik wirklich nur Ansätze, verwechselten die, die ihn zur Oper drängten, und er selber dramatische Bewegtheit mit theatralischer Mache? Und doch rief es ihn, zwang es ihn zur höchsten Kunstform. Je weiter er sich von der Oper entfernt sieht, desto unwiderstehlicher zieht sie ihn an. Ein ganzes Musterlager von „Stoffen" war ihm angeboten worden, aber keiner sagte ihm zu, keiner wollte ihm Musik auslösen. Noch im Herbst 1890 hatte man ihm einen Operntext vorgelegt: Hildebrands Heimkehr, ein nicht übles Buch. Aber es hatte einen Mangel, der es in den Augen Wolfs leider ganz unbrauchbar machte: nicht eine einzige weibliche Partie, lauter Männerrollen!

Ein anderer Stoff wird ihm empfohlen: Otto Ludwigs Hans Frei. Aber gleich seinen Vorgängern wird er verworfen. Denn er scheint Wolf mehr für Albert Lortzing als für Hugo Wolf zu passen; das Sujet kommt ihm schrecklich veraltet vor, und überdies zu sehr dem Shakespeare nachgeahmt. „Wenn doch ein findiger Kopf, wie z. B. Sie, seine Fühlhörner im weiten Reiche der Poesie ausstrecken wollte — es müsste denn doch was zu ergattern sein. Meinen Sie nicht auch?" (An Liliencron, 1. August 1891.) Aber es schien, dass sich nichts ergattern lassen wollte, obwohl er sich selbst die grösste Mühe gab, und seine Freunde mit ihm auf der Suche waren. Im Gegenteil. Er bekommt förmlich eine Idiosynkrasie vor allen Texten;

*) S. Mozarts Briefe: vom 30. Dez. 1780, 6. Dez. 1783 u. a.

vielleicht gerade, weil er gesucht hatte. Wie Schumann einst nach der „deutschen Oper“ ringend, über zwanzig Stoffe in seinem Vormerkbuch notiert hatte,*) so auch Wolf. Er besass „schon eine kleine Bibliothek der scheusslichsten, viehischsten, mörderischsten, trottelhaftesten, haarausreissendsten, leichenschänderischsten Operntexte“, und sah einlaufende Postpakete und Rollen nur mit Schauder an — „ahnend das Grässliche, Unvermeidliche, dem mich mein Operndrang geweiht.“ (An Grohe, 9. Januar 1892.) Man sieht, wie intensiv er an seinem „Operndrange“ leidet: er erfindet groteske Superlative wie „haarausreissendste“, um dem Freund seinen Jammer anschaulich zu machen. Und die Bedrängnis wächst fort.

Das ewige fruchtlose Suchen nach dem Stoff quält ihn wie ein gräulicher chronischer Katzenjammer. Es ist vielleicht mehr: eine Tragödie, das Promethiden-Geschick eines Künstlers, würdig, selbst der Stoff eines Dramas zu sein.

Da kommt der erste Berliner Aufenthalt, die Märzzeit 1892, und zu gleicher Zeit ein Lichtstrahl. Fast scheint der erlösende Stoff gefunden zu werden. Wolf entbrennt mit einem Male für die Idee, den Manuel Venegas zu komponieren. Die Novelle des Don Pedro de Alarcón muss seine Oper werden. In Genées Hause hat er zuerst davon gehört. F. Zell hatte Genée, dessen librettistischer Mitarbeiter er war, das Buch geschickt. Genée las es und dachte daran, ein Opernlibretto daraus zu machen, falls sich für die Eigenart des Stoffes ein gleichgestimmter Musiker fände. Er selbst hatte wohl nicht übel Lust, aber er fühlte sich auf dem hohen Kothurn nicht recht behaglich. Da besucht ihn Wolf und spielt ihm seine Spanier vor. Eben sitzt er am Flügel, da kommen Genée sowohl wie seine Tochter im Augenblick auf denselben Einfall: Annie Genée holt stillschweigend das Buch aus dem Nebenzimmer und kehrt damit zurück, als der Vater sie eben bitten will, es zu holen.

So wird seine volle Aufmerksamkeit auf die merkwürdige Novelle

*) Schumann hat schon als Knabe Opernpläne gemacht. 1830 komponierte er an einem Hamlet. 1847 wählte er Hebbels Genoveva. Reinicks Bearbeitung entsprach ihm nicht, Hebbel lehnte die erbetene Verbesserung ab, und Schumann machte sich nun selbst daran, indem er vieles aus Tiecks Genovevadrama und aus Hebbel nahm.

gerichet; es ist bei Wolfs grosser literarischer Belesenheit allerdings nicht ausgeschlossen, dass er sie schon früher gekannt habe, aber tatsächlich taucht in seinen Briefen der Name Manuel Venegas nicht früher auf.*) Das Buch war in deutscher Übersetzung bereits im Jahre 1882 (in der Speemannschen Ausgabe) erschienen. Im Original El niño de la bola (Das Kind mit der Himmelskugel) benannt, ist es eine der letzten Arbeiten des genialen Alarcón, ein Roman, von dem behauptet wird: der Dichter habe sich mit ihm gegen die verteidigen wollen, die ihn nach dem Roman El Escándalo, einer Apotheose des Jesuitismus, für „bekehrt" hielten.**)

Die Farbenglut des Milieus, die tiefen Leidenschaften, aus denen die Handlung hervorquoll, die Mystik, die Volkstümlichkeit, der Realismus, die zu einem Bilde echt spanischen Lebens zusammenflossen, alles dies reizte Wolfs Phantasie, alles dieses erfüllte ihn mit hinreissender Lust. Er kehrt nach Wien zurück und erzählt den Freunden von dem Stoffe, der ihn nun ganz erfüllt. Eines Tages eilt er zu Schur, der gerade krank zu Bette liegt, und ihm demonstriert er den ganzen Manuel Venegas vor. Er setzt sich ans Krankenlager und entwickelt die Handlung, zeichnet die Personen, und als er zum Schluss kommt, springt er vom Stuhle auf, greift mit den Händen in die Luft und stellt am eigenen Leibe den Tod der Soledad dar. Seine Arme scheinen ins Endlose zu wachsen, in dämonischem Fieber umschlingt er die eigene Brust wie mit Eisenklammern, er keucht, stöhnt und lechzt — — ein gellender Schrei — — darauf tiefe Stille — — die Liebesuntat war geschehen: mit unheimlicher Anschaulichkeit hatte er gezeigt, wie die Geliebte in den Armen des Geliebten erwürgt wird . . .

Diesen Stoff zu komponieren erfasst ihn eine wahre Leidenschaft, und er sieht sich gleich nach einem „Dichter" um. Die schwierige Bearbeiterfrage taucht auf. Wer mochte da geeignet sein? Genée? Oder Schur? Zunächst — es war im April 1892 — muss Schur herhalten. Warum soll ein kunstbegeisterter Bankbeamter, ausgezeichnet durch wählerischen Geschmack, nicht ein Libretto leisten können?

*) Die Episode, wie Wolf in Genées Hause mit dem Stoffe bekannt wurde, nach den Angaben der Frau Annie Obermayer.

**) H. Keller-Jordan in der Beil. der Allg. Ztg. München 3. Okt. 1902.

Aber Schurs Entwurf befriedigt ihn nicht ganz: er findet, dass die Exposition zu undramatisch sei, weil sie die Vorgeschichte nur erzähle. Also muss es mit einem anderen Dichter versucht werden. Er wendet sich an Adalbert von Goldschmidt, seinen alten Freund; vielleicht, dass er es besser trifft. Goldschmidt zeigt sich denn auch bereit und entwirft mit geschickter Hand augenblicklich ein Szenarium. Und dieses Szenarium wandert im Sommer 1892 an Hermann Wette in Köln, damit es ausgearbeitet werde. Denn die Versifikation zu machen, hatte Goldschmidt sich geweigert. Wolf bittet Wette, den Roman des Alarcón vorerst durchzulesen. Dann zählt er seine Wünsche auf. „Das Szenarium, vom Komponisten Goldschmidt verfasst, hat meinen Beifall; möge es auch den deinigen haben. Es scheint mir äusserst wirksam und bühnengemäss zu sein, wenn auch der Erzählung zuweilen Gewalt angetan wurde, was übrigens nicht zu vermeiden war. Für den unmusikalischen Namen Soledad wirst du wohl einen besser klingenden zu finden wissen — die anderen Gestalten behalten ihren Namen. Arregui, mit dem in der Novelle nicht viel anzufangen war, ist, wie mich dünkt, in der Bearbeitung eine ganz respektable Persönlichkeit geworden. Ich brauche dir wohl nicht erst zu sagen, welches Vertrauen ich in deine dichterische Kraft setze, und welche Hoffnungen ich an deine hilfreiche Mitwirkung knüpfe. Nur eines noch: tu dir in bezug auf das Versmass nicht den mindesten Zwang an. Je freier, desto besser. Lass Vers und Prosa abwechseln und vor allem: lass es an starken Akzenten nicht fehlen. Es müsste mit dem Teufel zugehen, wenn wir nicht ein herrliches Werk zutage förderten. — Die Handlung soll im 17. Jahrhundert und nicht wie in der Novelle im 19. spielen. Dadurch wird das religiöse Moment zu grösserer Geltung gelangen und auch die Gerichtsbarkeit zum Schlusse des zweiten Aktes glaubwürdiger erscheinen. Und nun gebe Gott, dass du meine Begeisterung für diesen Stoff teilen mögest, auf dass diesem Liebesbunde ein kräftiges, lebensfähiges Geschöpf erwachse. (An Wette, 22. Juli 1892.)

In aufgeregter Ungeduld sieht Wolf der Antwort des Freundes entgegen. Hier war ein verheissungsvoller Stoff, hier war ein verheissungsvoller Poet — der Dichter der Lieder vom Winde! — nun hatte er alle Aussichten; jetzt musste es gelingen, jetzt oder nie.

Allein der erhoffte Liebesbund sollte gar nicht geschlossen werden, geschweige denn, dass das erwartete lebensfähige Geschöpf zur Welt kam. Denn was Wette antwortete, schlug ihm wie ein kalter Wasserguss ins brennende Angesicht: Wette erwiderte, dass er mit dem Szenarium gar nichts anzufangen wisse, weil es die edle Dichtung zu einem gewöhnlichen Ehebruchsskandal herabsetze, die Charaktere verflache, ja dass er überhaupt fürchte, Wolf sei mit seinen dramatischen Ideen auf einem Holzweg. Und um zu zeigen, was er unter gesunder, tragischer Kunst verstehe, schickte Wette „Elsi, die seltsame Magd" als Probe ein. Wolf las das Buch und bedauerte alsbald, Wettes Auffassung von gesunder, tragischer Kunst nicht teilen zu können. Die für Arnold Mendelssohn bestimmte Elsi wanderte schleunigst nach Köln zurück; dagegen verlangte er Wette das Goldschmidtsche Szenarium ab. Einer schalt die dramatischen Ideen des anderen. Aber es kam noch ärger. Der herrliche Stoff hatte es Wette inzwischen angetan, er fühlte sich gereizt, ihn selber zu verarbeiten, und, da Wolf sich einverstanden erklärt, macht er einen Plan zurecht, den er für „ein getreues Abbild des Alarcónschen Werkes" hält. Aber mit dieser Dichtung konnte sich Wolf absolut nicht befreunden: kaum glaubte er darin den Autor der prächtigen Windlieder noch zu erkennen. Er ging auf den Plan gar nicht weiter ein und schickte dem Verfasser das Manuskript zurück. Die beiden verstanden sich gar nicht; möge jeder nach seiner Fasson selig werden, meinte Wolf schliesslich. Missverständnisse spielten ausserdem in die Angelegenheit hinein. So hatte Wette unvorsichtigerweise angefragt, auf welchen Gewinnanteil er rechnen könne, eine Frage, die damals nahe lag; das berührte nun Wolf unangenehm, obwohl er keinen Scheidungsgrund daraus machte. Aber er fand Wettes Entgegnungen grob usw. Kurz und gut: die Angelegenheit war ganz verfahren, der Operplan scheiterte, und beide waren mit einem Male um einen Freund und eine Hoffnung ärmer. „Das ist so meine Art," bekennt Wette in seinem kräftig-schönen Krauskopf, „dass ich Menschen, die mir nahe stehen, miterlebe, dass ich ihre Gedanken und Gefühle kenne, als wären sie mein eigen. Das wissen auch meine Freunde." Hier aber scheint es, hatte Wette den Freund so wenig miterleben können, als ihn der Freund.

Wolf gab allerdings die Hoffnung auf den Manuel Venegas nicht gleich auf; war auch die Ausführung missglückt, er glaubte an den Stoff. Noch im Herbste machte er Dr. R. Sternfeld auf die Novelle aufmerksam, die zu dem Herrlichsten gehöre, was die gesamte Weltliteratur besitze, und dann wendet er sich an Dr. L. Strecker: „Ich verspreche mir davon einen äusserst wirkungsvollen Operntext, falls sich ein begabter Dichter an die Dramatisierung des herrlichen Sujets wagen sollte.“ (18. Oktober 1892.) Der „begabte Dichter“ — er fand sich nicht. Und die Idee, der sein ganzes Wesen zujauchzte, verschwand vom Horizonte wie eine Fata Morgana, als er sich näherte: Ekel erfasst ihn und Überdruss. Er will vom Opernkomponieren überhaupt nichts mehr wissen. Librettisten von Profession schafft er sich vom Halse. Was sollte er mit ihnen! „Und doch,“ ruft er aus, „fände sich endlich der Rechte! der Echte! Mit welchem Jubelrausch würde ich in seine Arme stürzen, und mich mit ihm vermählen, um das zu gebären, was nur ein Dichter zu zeugen vermag.“ *) Und er beklagt, was er nur zu gut weiss, dass „Vater und Mutter zugleich sein“ nur einer Erscheinung wie Wagner beschieden war; er leidet an einer Situation, in die sich manch anderer ringender Musiker vor ihm gebracht sah. Hatte man doch Beethoven ebenfalls alle erdenklichen Stoffe vorgesetzt — indische, römische, wendische — alle erdenklichen Texte für die zweite Oper empfohlen — von Schiller bis Grillparzer — bis er endlich in sein Tagebuch eingräbt: „Poesie du selbst machen, zuweilen die Silbenmasse der Oper nachahmen usw. oder sonst ein gutes Lehrbuch, Professor Stein oder ein anderer der Poesie deswegen fragen.“ Derselbe Gedanke, auf den Wolf verfiel.

Beethoven hatte freilich das Glück gehabt, die Leonore zu finden, den keuschen Stoff, der seiner würdig, den grossen Stoff, der seines Ausdruckswillens fähig war, so dass das Werk eine singuläre Erscheinung in der Opernliteratur geblieben ist. Sollte es Wolf beschieden sein, den würdigen und gehorsamen, den dichterischen Stoff zu finden? Oder sollte er über Buddha, Pokahontas, Hans Frei und wie sie alle hiessen, nicht hinauskommen?

Auch Spohr war — eigentümlich genug — am Ende dahin-

*) 22. Dezember 1892. Von Edm. Hellmer zuerst veröffentlicht im „Neuen Wiener Tageblatt“ vom 6. Juni 1902.

gekommen, sein eigener Textdichter zu werden, und er arbeitete (mit Hilfe seiner Frau) die „Kreuzfahrer" als „musikalisches Drama" aus: Die ihm häufig gesendeten Opernbücher brachten ihn auf den Gedanken.*) Und Wolf trieb geradeso über die Schablone hinaus. Er wollte natürlich keine Theateroper oder „Musizieroper" komponieren. Sein Text sollte würdig sein, in Musik gesetzt zu werden, das ganze Werk aus dem Geiste der Wagnerschen Zeit geboren, und doch keine Wagner-Imitation sein. Das Buch, das ihm zugesagt hätte, hätte poetischen Tiefgang haben müssen wie ein Gedicht Mörikes, die derbe Kraft Eichendorffs, die Höhe und Klarheit Goethes, die sinnliche Freude und Schwüle spanischer Gesänge. Wo fand sich dies alles zusammen? Liess sich dies überhaupt von einem Bühnenwerk verlangen? Und er selbst fühlte wohl zu deutlich, was dichterisch sei, aber machen — konnte er's nicht.

Wie ein roter Faden, oder, wenn man will, wie ein schwarzer zieht sich die Opernidee weiter durch das Leben der nächsten Jahre hin. Mit jedem Jahre ein neuer Plan, und mit jedem Jahre eine neue Enttäuschung; und wacht er von einem bösen Traum auf, er ist bereit den nächsten zu träumen; und er sucht und sucht und sucht. In diesem Drama gibt es mitunter abenteuerliche Episoden. Im Februar 1893 macht Dr. Strecker den Komponisten darauf aufmerksam, dass der Herzog von Koburg-Gotha einen Preis von 5000 Mark für eine neue Oper ausgeschrieben habe, und ermuntert Wolf an der Konkurrenz teilzunehmen. Auch das Sujet hatte er schon: Actéon von Scribe, dasselbe Buch, das von Auber komponiert worden war.**) Fünftausend Mark waren allerdings keine zu verachtende Sache. Und der Stoff —? Wenn man höflich war, konnte man ihn „ganz reizend" finden. Sicherlich eine Idee, die effektvoll zu verwerten wäre, wenn ein geschickter Macher — an Dichter dachte Wolf schon gar nicht mehr — es auf sich nähme, einen neuen Schlauch für diesen alten Wein zu erzeugen. „Aber, wo selbst diesen Macher finden in einer Zeit, wo nur der blödeste Aberwitz von der Opernbühne zu einem nicht minder aberwitzigen Publikum

---

*) Siehe Spohrs Selbstbiographie, S. 284. Die Kreuzfahrer nach Kotzebue.
**) Aufgeführt in der Pariser komischen Oper 1836. Die Oper ist einaktig.

spricht! Was heutzutage nicht im Zuschnitte eines Mascagnischen Operntextes gehalten ist, scheint a priori schon dem Tode geweiht zu sein. Unserem modernen Opernpublikum wird es nur noch wohl, wenn ihm das Herz durch die brutalsten Effekte zerdroschen wird, wie billig diese Effekte auch immerhin sein mögen. Witz und Grazie haben lange aufgehört die Würze eines Kunstwerkes zu bilden, und doch müsste nur in diesen beiden Elementen die Stärke eines Stückes wie Actéon zu suchen sein. Gewiss ist es auch kein Zufall, dass gerade ein so findiger und graziöser Geist wie Scribe auf diesen Stoff verfiel; ein Deutscher würde doch nur eine Zote daraus gemacht haben und zumal einer unserer modernen Scribenten des fin de siècle; besser, der Schleier der Vergessenheit ruhe über dem Stücke, als dass er von plumpen Händen hinweggezerrt, die Grazien beleidige. Schliesslich ist auch die Zeit bis zur Einsendung allzu knapp bemessen, zumal für einen so gewissenhaften Arbeiter, als ich es in Kunstsachen bin. Ausserdem ist mir Fortuna von je her unhold gewesen, und ich habe wenig Vertrauen auf ihre Gunst bei Konkurrenzen. (An Dr. Strecker, 4. März 1893.)

So wurde die alte Scharteke wieder eingesargt. Fast gleichzeitig aber beschäftigt sich Wolf schon mit einem neuen Projekt. Im Weitsprunge durch die dramatische Literatur kommt er auf Grillparzers „göttliches“ Lustspiel Weh' dem der lügt. Ein eminent musikalischer Stoff, wie ihm scheint. Das wird das richtige sein. In der Tat: es sind groteske und lyrische Elemente köstlich gemischt. Nur die fünf Akte taugen nichts. Aber das Stück liesse sich vielleicht ganz gut auf drei reduzieren, ohne dass man es vergewaltigen müsste. Also drei Akte, wodurch man den dummen Galomir, mit dem musikalisch nicht viel anzufangen ist, auf gute Manier los wird. Der erste und vierte Akt würden in der Opernbearbeitung freilich zu entfallen haben; hingegen ist eine Verwandlung im zweiten Aufzuge nicht zu umgehen. Macht nichts. Bei Grillparzer finden sogar zwei Verwandlungen in diesem Akte statt. „So weit nun wäre ich. Nun muss ein Dichter weiterhelfen und diesen zu finden wird jetzt mein einziges Bestreben sein.“ (An Dr. Strecker, 4. März 1893.) Aber den poetischen Bearbeiter Grillparzers fand er so wenig, wie er den Shakespeares oder Alarcóns gefunden hatte. Kurze Zeit darauf, im

Mai, lässt er die Idee gänzlich fallen, für die er sich so rasch erwärmt hatte.

Wie ein Irrlicht narrt ihn die Oper. Nach langem Suchen in die Kreuz und in die Quer stand er wieder da, wo er von allem Anfange gestanden: dem Nichts gegenüber. Er hatte an zeitgenössische Dichter gedacht, an Dichter aller Arten, an Liliencron, an Hauptmann, an Sudermann, in Berlin vorübergehend an Ernst von Wolzogen, in Stuttgart an Richard Voss. Aber keine Hilfe von keiner Seite. Im Konventikel der Berliner Zwanglosen hatte ihn Paul Schlenther auf Frau Else Bernstein (Ernst Rosmer) in München aufmerksam gemacht, auf die Dichterin der Humperdinckschen Königskinder. Vielleicht war hier etwas zu holen; des Versuches war die Sache wert. Im Juni 1894 besucht Wolf denn auch die Dame anlässlich eines kürzeren Aufenthaltes in München. Er wird von ihr auf das liebenswürdigste empfangen und findet sie geneigt, auf seine Vorschläge bezüglich einer komischen Oper einzugehen. Doch bittet sie ihn einstweilen zuzuwarten, bis sie ihr Gedicht Königskinder veröffentlicht habe, damit er Einblick in die Art und Weise ihres Produzierens gewänne. „Leider ist das Buch noch immer nicht erschienen, mithin noch keine Veranlassung gegeben, ihr mit praktischen Vorschlägen näher zu treten.“ (An Sternfeld, 14. Juli 1894.) Der Besuch hatte ebenso der Frau Bernstein selbst, wie deren Vater Heinrich Porges gegolten, der damals beabsichtigte, den Feuerreiter aufzuführen. Wolf spielte Porges auch mehreres vor, klagte über Wien, über seine Schlaflosigkeit, entschuldigte sich ab und zu wegen seiner Nervosität, die aber an diesem Nachmittage nicht sonderlich auffiel. U. a. erzählte er eine tragikomische Geschichte von dem minimalen Honorar, das ihm ein . . . Gesangverein für die Aufführung eines seiner Werke angeboten habe u. dgl. m. „Im Eindruck seines Wesens überwog das Interessante das Bedeutende, das Geistvolle das Tiefsinnige.“ So Frau Bernstein selbst. Zu einem Zusammenarbeiten mit Wolf ist es nicht gekommen.

Im Herbste desselben Jahres sollte der müde gemarterte Künstler ein anderes Opernabenteuer bestehen. Grohe, der die Not des Freundes kennt, und ihm behilflich sein will, sendet das Libretto eines „Dichters“ zur Ansicht ein. Vielleicht, dass es Gnade fände.



DER MICHAELERPLATZ IN WIEN MIT DEM ALTEN CAFÉ GRIENSTEIDL

Allein die Wirkung war unerwartet. Wie eine Bombe explodierte der Zorn Wolfs, und er schrieb eine wütende Epistel nach Mannheim, einzig in ihrer Art: „Der gute [....] ist doch wohl nicht bei Trost. Lässt gleich zu Beginn des Stückes dasselbe auszischen. Zischischas zischischi usw. usw.! Mir fällt dabei der alte Rabelais ein, der seinen Panurg in allen möglichen und unmöglichen Sprachen sein Leid beklagen lässt, und da die Umstehenden ihn absolut nicht verstehen können, ruft einer derselben: Sprichst Du fuchsschwänzisch oder zaunpfählisch, oder in der Sprache der Botokuden? So etwa möchte man auch diese ‚Sturmgeister' befragen. Wagner hat bereits das Äusserste im Onomatopoetischen geleistet, wenn die Rheintöchter das vielgelästerte und verspottete Wagalaweia anheben; aber was die Rheintöchter sich erlauben dürfen, durften sich die ‚Sturmgeister' noch lange nicht gestatten. Es sollte mich ja nicht wundern, wenn das Publikum, angeregt durch ihren herausfordernden Gesang, einmütig in die Weise mit einstimmte und munter mitgröhlte: Zischt du, zisch' i, also zischen wir, zischi, zischi, zischizischizischizischi. Vorhang herunter, und der Spass hat ein End. — — — Lesen Sie doch dieses Machwerk, und Sie werden mit Schauer gewahr werden, wie weit es die Stümperei in der Poesie gebracht hat. Und solches Geschmiere nennt man kühn Operndichtung und stellt sie wohl auch kecklich den Dichtungen Wagners zur Seite. O du vermaledeite „Dichter"-Brut mit deiner verruchten Eitelkeit, deinen lächerlichen Prätensionen, deiner wahnwitzigen Selbstgefälligkeit und teuflischen Verblendnng! In einen Sack mit euch und in den giftigsten Sumpf versenkt unter Kröten und ekelhaftes Gewürm, dahin gehört ihr, die ihr so vertraut tut mit Sonne, Mond und Sternen, die verlöschen müssten vor Scham und Trauer, wenn sie glücklicherweise nicht taub wären für euer schändliches Gewinsel. Lieber Freund, kommen Sie mir mit keinem sogenannten Poeten mehr —" (7. Okt. 1894).*)

Noch ein anderes — das letzte Opernabenteuer bringt das Jahr 1894. Auf der langen, langen Suche fand Wolf auch eines Tages den Weg zu einem alten Buche zurück, ein halbverklungener Ton schlägt ihm

*) Von Edm. Hellmer, veröffentlicht im neuen Wiener Tageblatt vom 6. Juni 1902.

ans Ohr und mit einem Male steht eine halbverklungene Idee vor seiner Seele: Liebesseufzer und Guitarrengeklimper, eine fröhliche, originelle Gesellschaft, Champagnergelage in Mondscheinnächten, spanische Lieder, spanischer Witz, die Mühle, Tio Lucas, Frasquita...: der Dreispitz! Alarcóns Dreispitz! Lange Jahre war er in dem Bunterlei von Stoffen verschwunden gewesen; nun kam das köstliche Buch wieder zu ihm zurück, und bemächtigt sich seiner wie eine alte Liebe mit neuer Gewalt. Alles tritt klar über die Schwelle des Bewusstseins. Er erzählt die Geschichte Gustav Schur, weist auf die Schwierigkeiten der dramatischen Behandlung hin, und erwähnt, wenn auch nur ganz flüchtig, von einer Bearbeitung, die Frau Mayreder einst gemacht hätte, einer Bearbeitung, die aber unbrauchbar sei. Schur wird nachdenklich. Wie, wenn sich ein Bearbeiter fände? Und er schlägt als geeignet Franz Schaumann vor, ja macht sich erbötig, mit ihm darüber zu verhandeln. Wolf hatte keine starken Beziehungen zu Schaumann, obwohl dieser viele Jahre hindurch Obmann des Wagner-Vereines war, schien auch kein besonderes Vertrauen zu dem neuen Textdichter zu haben, da er von dessen dramatischen Arbeiten wenig wusste, ging aber dennoch auf die Sache ein. Schur ist es also, der wieder eingreift und Schaumann zur Bearbeitung des Dreispitz beredet. Dieser, obwohl k. k. Landesgerichtsrat, hegte, wie so mancher Jurist, heimliche Neigungen zur Poesie, ja er hatte schon mehrere Operntexte hinter sich: So hatte er einen — „Die Bürgerreuth" — für Anton Bruckner geschrieben, ein Buch, das die beiden Ingredienzen enthielt, ohne die sich der Meister eine Oper nicht vorstellen konnte: eine Jagdszene und die Orgel! Dennoch komponierte es Bruckner nicht, so wenig wie Sucher in Berlin Schaumanns „Ilsa" komponierte, die er seit 1884 mit sich herumträgt. Nur die „Abenteuer einer Neujahrsnacht", die Schaumann nach Zschokke schrieb, fanden in Richard Heuberger ihren Komponisten. Nun besass Schaumann eine vis comica wie selten einer, und seine urwüchsigen epischen „Dichtungen" bildeten und bilden noch heute Genüsse für den Zirkel des Wagner-Vereins. Schur glaubte also gut gewählt zu haben, und Schaumann macht sich alsbald über den Stoff. Das Vertrauen des Wagner-Vereines, dessen Lieblingsidee es immer war, dass aus seinem Kreise der Textdichter für Wolf hervorgehe, beflügelt den Librettisten, und

namentlich Josef Schalk, der Schaumanns Humor als echtes Gold schätzte, setzt alle Hoffnung auf seine Arbeit. Sie wird denn auch rasch fertig, hatte ihr Schaumann doch auch seinen ganzen Urlaub gewidmet.*) Der Text ist in kräftigen, mitunter derben Reimen gehalten: freie Verse mit witzigen Pointen.

Der erste Akt spielt in der Pergola vor Tio Lucas Mühle, und der Müller selbst ist heute gerade beim Traubenpflücken und singt mit der schönen Frasquita ein grosses Duett:

Mögen dich lieben
Alle Corregidore der Welt,
Wenn nur Tio Lucas
Frasquita gefällt.

Ein fröhliches Winzerfest, ein echtes Opern- und Schaustück bildet das Finale, und während der Vollmond aufsteigt, schleicht der lüsterne Corregidor mit Garduna, seinem Helfershelfer hinter die Mühle. Im zweiten Akte sitzen die Ehegatten traulich beim Abendessen. Der angesäuselte Tonuelo kommt und bringt die Vorladung für Tio Lucas, und während der Müller zur Obrigkeit läuft, spinnt sich die Intrigue an. Der Corregidor fällt in den Bach und wird zu Bette gebracht, und wie der argwöhnische Tio Lucas zurückkehrt, findet er den Dreispitz und den Mantel. Seine Rache ist fertig, er eilt als Corregidor zu Mercedes:

Auch die Corregidora ist reizend!

Der dritte Akt im Hause der Mercedes selbst. Die Studenten singen auf der Strasse in der Nacht, der Wächter ruft... Da schleicht der Müller schon heran und verschwindet im Schlafzimmer der Dame; und dann am frühen Morgen der Corregidor als Müller... Wortzank und Balgerei. Er sieht sein Ebenbild an Mercedes Seite aus der Türe treten. Schon will er aufbegehren, da lässt die Tugendreiche das weisse Morgenkleid fallen, in reichem, prächtigem Kostüm steht sie da, und fertigt den Betroffenen ab:

Und lebtest du noch
In tausend Jahren —

*) Er schrieb den Text im Oktober 1894.

Du hättest doch
Niemals erfahren,
Wie Mercedes diese Nacht,
Von dir verlassen, zugebracht!

Dies der Schaumannsche Dreispitz. Schur überbringt das Buch dem Komponisten. Und Wolf? Wortlos gibt er es alsbald zurück. Schur hatte die unangenehme Aufgabe, Schaumann die Ablehnung zu melden. „Der Wille ist wohl gut, allein die Kraft ist schwach", meinte Wolf . . . „Einstweilen habe ich nur gegen den dritten Akt gegründete Bedenken; derselbe ist in seiner jetzigen Fassung absolut nicht zu gebrauchen. Leider findet sich auch mancherlei Tadelnswertes in den ersten zwei Akten, obschon auch vieles darin zum Lobe des Verfassers spricht". (An Kauffmann, 7. Januar 1895.) Vielleicht war es ein gewisser Wortreichtum und eine gewisse Handlungsarmut, die Wolf am dritten Akte zu tadeln fand. Allein im ganzen löst das Buch die Novelle glücklich in die dramatische Form auf, und gewiss hätte sich mit Hilfe des Komponisten selbst ein befriedigendes Libretto ergeben. Warum er nicht mit zugriff und dennoch das Buch fallen liess, darüber noch später ein Wort. Hier nur so viel, dass er nachträglich doch ein günstigeres Urteil gefunden zu haben scheint. Denn er suchte Schaumann zwei Male in dessen Wohnung auf, traf ihn jedoch nicht an. Die beiden Männer standen einander auch sonst nicht nahe, und so blieb der Schaumannsche Text unkomponiert . . .*)

So zerfloss auch dieser Plan; sehen wir von ihm ab. Umsonst hatte nun Wolf durch Jahre hindurch seinen Mann gesucht, den

*) Schur las Wolf um diese Zeit einen reizenden Einakter von Schaumann vor; Wolf fand daran viel Gefallen, zeigte jedoch keine Lust, einen Einakter zu komponieren. Er fürchtete vielleicht eine fatale Erinnerung an Mascagni. Vgl. den Aufsatz von Dr. Max Vancsa über Hugo Wolfs Corregidor in der Neuen Musikalischen Presse (Wien) v. 19. März 1904. Vancsa erklärt den Umstand, dass Wolf zu dem geschickt gemachten, dramatisch wirksamen Dreispitz-Text Schaumanns nicht gegriffen habe, damit, dass er wenig lyrische Ruhepunkte biete. — Ausser Wolf selbst lag dieses Textbuch nur Josef Schalk, Gustav Schur, Max Vancsa und dem Verfasser selbst vor, dem es Schaumann freundlichst zur Einsicht überliess. Vancsa erwähnt aus einem Opernplan Wolfs auch einem „Perikles." Bei Eckstein sah der Verfasser O. J. Bierbaums „Lobetanz," in dem Wolf fremdartige Worte wie „Trompetinen" u. a. mit roter Tinte angestrichen hatte.

kongenialen Poeten; er hatte nach ihm geseufzt und geschrieen, und ihn nicht gefunden. Er lebte, um ein Wort Verlaines zu gebrauchen, durch öde Wartefrist ununterbrochen, Monde der Ungeduld und wuterfüllte Wochen. Wagner kann sich dem deutschen Fürsten, der ihn erlöse, nicht weniger entgegengesehnt haben, als Wolf dem deutschen Dichter. Als Lyriker stand er mit den höchsten Geistern im Verkehr; sollte er als Dramatiker von solcher Höhe herabsteigen? Er drängte nach der komischen Oper; aber war es nicht ein tieftragischer Stoff gewesen, der ihn am stärksten bewegt hatte? Der Manuel Venegas? Noch im Februar 1895 dachte er ja daran, die Novelle durch den Wiener Dichter J. J. David, von dem er viel hielt, dramatisieren zu lassen. Irrte er? Konnte sich seine beethovensche Kraft nur in der Tragödie voll entladen, und war sein Humor nur eine willkommene Episodenbegabung? Oder war es umgekehrt? Wohin führte ihn sein Weg? Hatten die Freunde recht, die „die Oper!“ ausriefen, oder die, die abrieten?*) War das Theater sein Dämon oder seine Siegesstätte? Nein, es gab keine Frage: er musste zum Drama hin. Und er ahnte vielleicht, dass er seine Zeit nutzen müsse, dass seine Reise, um ein Wort Senecas zu variieren, aus sein könne, bevor er ermüdete. Im Leben eines solchen Geistes gibt es keinen Zufall; wohl aber gibt es Verhängnisse. Er lebte das Leben eines Lyrikers, und doch fühlte er sich als einen Dramatiker. In ihm rauschte es von Musik; aber sie war eingeschlossen wie in einen harten Felsen, und keiner hatte den Zauberstab, den Felsen zu sprengen, den vollen Strom zu entfesseln. Zwischen einem wahren Dichter und einem Kunstpoeten, der des Publikums wegen schreibt, ist ein Unterschied, meint Hebbel in den Tagebüchern, wie zwischen einem Menschen, der seine innerste Überzeugung ausspricht und einem andern, der den Leuten etwas vorschwatzt, um ihnen Spass zu machen und sie für sich zu gewinnen. Darum kann der Dichter auch durchaus keinen Rat von dem Kunstpoeten annehmen. Diese Worte legen das bittere Schicksal Wolfs in den Jahren der Suche bloss. Er rang danach, seine „innerste Überzeugung“ auszusprechen, den vollen Ertrag seines Wesens zu

---

*) Josef Schalk z. B. sprach von den Grenzen der lyrischen Schöpfernatur Wolfs.

geben, und konnte es nicht. Ein **Wunder** musste geschehen. Sollte es sich ereignen?

Zur selben Zeit, als wir Wolf über seine Sterilität an Wette klagen hörten, schrieb er an Kaufmann: „Sie fragen mich nach der Oper! Du lieber Gott, ich wär' schon zufrieden, wenn ich das kleinste Liedchen schreiben könnte — und nun gar eine Oper! Ich glaube bestimmt, mit mir ist's aus — rein aus — und ein Schelm, der mehr gibt, als er hat!" (Traunkirchen, 6. Aug. 1891.) Die „Generalpausen", die unfreiwilligen Unterbrechungen des Schaffens, treten wieder ein und dauern immer länger; sie werden zu Jahren, zu mageren Jahren, die bis 1895 reichen. Einmal liest er in einer Periode der musikalischen Beschäftigungslosigkeit aus Verzweifelung Hanslicks Buch vom Musikalisch-Schönen. Aber er glaubt, dass diese Lektüre auf Komponisten seiner Art nicht gerade aufmunternd wirken könne, und hofft, dass sich „nach solcher Rosskur" Phantasie und Verstand wiederum einstellen und ihm eine menschenmögliche Existenz ermöglichen werden.

Hinter solchen Klagen verbirgt sich im Grunde ein starkes sittliches Empfinden: nur wer arbeitet, hat das Recht aufs Leben; man muss ein notwendiger, kein zufälliger Mensch sein. Oder wie es Prometheus lapidar sagt: Des Mannes wahre Feier ist die That. Wolf, der von einer Arbeitsfreude beseelt war wie Richard Wagner, wurde natürlich nur gereizt, wenn ihn Freunde wohlmeinend „aufmunterten" oder gar „Stupfer" gaben. Oft genügte eine harmlose Anspielung. Die Kunst, meinte er da, gehe nicht in Tagelohn. War es nicht Lektüre, so suchte er sich mit Klavierspiel zu trösten. Als er in seinem geliebten Traunkirchen sass, im Juni 1893, ruft er klagend aus: „Es ist wie verhext. Ebensogut könnte ich plötzlich chinesisch zu sprechen anfangen, als nur irgend etwas komponieren. Es ist grässlich! Dazu noch das elende Wetter, tagelang nur Regen und immer Regen, dass man die Hand kaum vor den Augen sieht. Ja, das ist scheusslich und in keiner Weise aufmunternd. Ich führe hier die Existenz einer Auster, denn das bisschen Lektüre, das ich treibe, ist kaum nennenswert. Nur das mechanische Üben auf dem Flügel macht mir noch Spass, zumal abends in die Nacht hinein,

wenn die Finger immer geläufiger werden; da entfalte ich mitunter eine mechanische Fertigkeit, dass ich selber davor erschrecke. Gestern z. B. spielte ich in später Nachtstunde bei offenem Klavier den Walkürenritt nach der Klindworthschen Bearbeitung in einem rasenden Tempo ohne jemals danebengegriffen zu haben. Die Finger flogen nur so blitzartig über die Tasten, dass mir ganz schaurig dabei zumute ward. Hätte ich zur gestrigen Geisterstunde Publikum um mich gehabt, die Leute hätten gedacht, der Teufel musiziere ihnen was vor, so grausig war die Sache zum Anhören. Leider aber spiele ich gerade vor Leuten immer zaghaft und befangen und so werd ich als Klavierspieler auch nie etwas aufstecken." *)

Zur selben Zeit klagt er an Kauffmann in einer Reihe von Briefen über dieselbe Qual. Er sieht die Natur im Lenze erwachen, sieht ihr neues Liebesleben, ihr Liebesschaffen, ihr Drängen ringsum nach Gebären und Gestalten, und dieses geheimnisvolle Leben und Weben schikanierte ihn unsäglich, denn in ihm war es tot; das gleiche Liebesleben — Kunstschaffen und Naturschaffen sind ja dasselbe — wollte in ihm nicht erwachen. Wenn ihre Liebeszeit vorüber ist, müht sich zwar die Nachtigall, zu singen; aber sie kann es nicht mehr. „Was ich unter diesem anhaltenden Müssiggang leide, kann ich gar nicht beschreiben! Am liebsten möchte ich mich an dem ersten besten Ast der jetzt in vollster Blüte stehenden Eichbäume aufhängen." (26. April 1893.)

Er las den Aristophanes, den ihm Dr. Schmid geschenkt hatte, und verschaffte sich dadurch viele vergnügte Stunden. Klavierspiel und Lektüre oder der Besuch eines Freundes mussten über die Zeit der Öde hinweghelfen. Seine Nerven waren angespannt, und die geringste Berührung des Fingers der Aussenwelt musste ihn schmerzen. Das eintönige Zwitschern der Finken um den Pfarrhof zu Traunkirchen, war ihm — wer begreift ihn da nicht? — unter solchen Umständen ein Attentat. Um diese Zeit besuchte ihn Heinrich Rauchberg. Spät am Abend kam er an. Am Morgen führte ihn Wolf in seine Stube und spielte ihm aus Bachs wohltemperiertem Klavier vor, den ganzen Vormittag. „Und wie spielte er es! Ganz modern und einfach unglaublich!" Sein Entzücken über das Werk

*) Veröffentlicht in der N. Badischen Landeszeitung vom 26. Februar 1903.

war unbeschreiblich. Er tat den ganzen Sommer nichts, als sich da hinein verstecken, wann er nicht seinen Beethoven vornahm. Auch Ferdinand Löwe findet sich öfter bei ihm ein. Grohe besuchte ihn um dieselbe Zeit. Dem wackeren Mannheimer Freunde war am 27. Februar 1893 ein Söhnlein, Hellmuth, geboren worden. Mit einem Humor, der ganz an Mozarts Gelegenheitsverse*) erinnert, hatte Wolf die Ankunft des neuen Weltbürgers begrüsst und den Vater in artiger Strophe gefeiert.

Als „priv. Kinderwaibel und Komponist ausser Diensten“ hatte der Autor sich unterschrieben. Einige Wochen später trifft ihn die Nachricht vom Tode der jungen Mutter — Frau Jeanne starb am 6. April im Kindbette — und erschüttert ihn aufs tiefste. Er tröstet den unglücklichen Witwer, der in der Heimgegangenen alles verloren, und wünscht, dass er als Held — denn der Schmerz zeitigt den Menschen zum Helden — aus diesem leidvollen Ringen hervorgehe.

Wolf lud den Freund ein, zu ihm nach Traunkirchen zu kommen, und sich an der Natur zu erholen; im August kam denn auch Grohe nach Traunkirchen und verlebte dort heilsame Tage. Man spielte vierhändig oder las Nietzsche, oder streifte durch Wald und Flur. Als eines Tages ein Gewitter ausbricht, stürmte Wolf auf Grohes Zimmer und jubelt über den Aufruhr der Elemente, und wird nicht müde, den wild erregten See mit seinen schäumenden Wogen zu betrachten.

Im Anfang desselben Jahres, um auch diese Episode zu erwähnen — korrepetiert Wolf in Wien mit dem Hofopernsänger Ernst van Dyck, der den Siegmund für eine Pariser Aufführung des Nibelungenringes studierte. Der französische Text des „Sigmond“ machte Wolf, der die Stichworte angeben musste, einen Hauptspass.

In den Herbst des Jahres 1893 fällt eine Reise nach Windischgraz, in die Heimat, die Wolf einige Jahre nicht besucht hatte. Aber lang war seines Bleibens nicht: Hahnengekräh und Hammerklopfen verscheuchten ihn. Ungefähr Mitte Oktober war Wolf aus diesem „Inferno“ wieder nach Wien gefahren.
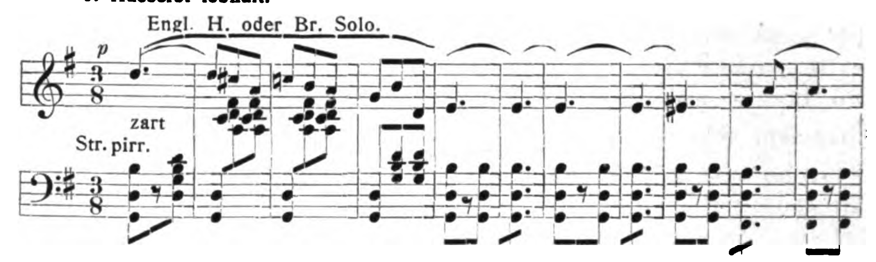
---

*) Z. B. das humoristische Gedicht, das Mozart an die Schwester richtete, als sie heiratete. Vgl. Mozarts Briefe.

Und dennoch ist diese Periode der Sterilität nicht ganz unfruchtbar gewesen. Zwar wird kein neuer Liederband geschrieben, aber eine grössere Komposition entsteht doch: die Italienische Serenade. An ihr arbeitete Wolf in den Jahren 1893—1894. Leider ist sie Fragment geblieben: nur ein Satz von dreien ist vollendet worden, und zwar der erste Satz (G-dur, 3/8.) Der zweite Satz, in Traunkirchen 1893 instrumentiert, umfasst nur 28 Takte; sein Haupttema ist ein langsamer Gesang von milder matter Schönheit. Der dritte Satz, an dem Wolf noch zu Anfang Dezember 1897, als er schon in der Svetlinschen Heilanstalt war, schrieb, hat nur ungefähr 40 Takte. Er ist Tarantella überschrieben, und die treibende Kraft dieses Satzes sollte von einer seiner Lieblingsmelodieen ausgehen, dem bekannten neapolitanischen Bänkel Funiculi Funicula, das in Wien sehr populär geworden war, und das Wolf immer im Ohr surrte: fortwährend konnte er die leichte Weise vor sich hersingen.

Obwohl also nur der erste Satz der Serenade erhalten ist, so dass er zu seiner vollen Wirkung der Kontraste der übrigen entbehrt, ist er ein für sich verständliches, reizendes, ja in seiner Art einziges Kunstwerk. Ein Kabinetstück musikalischer Feinmalerei.

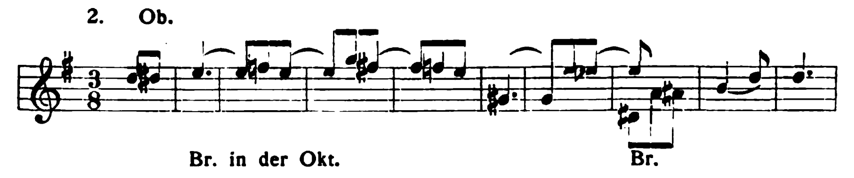
Ohne weiteres könnte der Satz „Aus Italien“ heissen, wie Richard Strauss' Symphonie, in deren Finale auch das Funiculi Funicula eingearbeitet ist. Denn schon mit den ersten paar Tönen sind wir mitten im gelobten Lande der Schönheit und des Gesanges. Ein paar leicht hingeworfene Drei-Achtel-Takte der Streicher in G-dur, unterbrochen von dem humoristischen Es der Bratschen, ein Holzbläser-Triller, ein paar Pizzikati: Leise schleichen drei, vier vermummte Gesellen längs der Gartenmauer hin. Der Solist voran.*) Es ist südliche Mondnacht. Vor dem Balkone halten die Musikanten. Man hört eine leise Stimme, Guitarrenschlag. Horch!

*) Das Solo war ursprünglich für englisch Horn geschrieben, doch hat der Komponist später eine Solobratsche zum „Ständchenbringer“ gemacht. Gewiss aber tritt der Klang des englischen Horn deutlicher aus dem Orchester hervor, als der der Bratsche.



Dabei ist die kecke Sexte e, die wir hören, für den italienischen Amante ebenso charakteristisch, wie die Süsse des Gesanges.
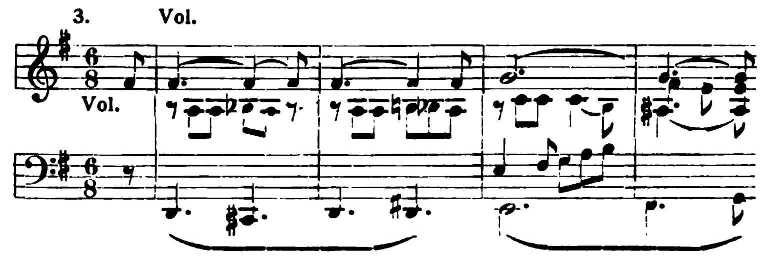
Im zweiten Teil seines Liedes wird der Serenadist gar schmachtend und rührend:



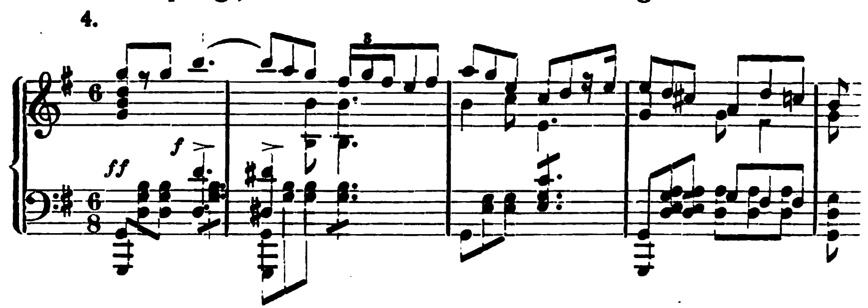
Da gibt es chromatische Seufzer, verliebte Augenaufschläge, und bald sekundiert der Fagott brummelnd in der Tiefe.

Die Stimmung wird allmählich lebendiger; Holzbläser, namentlich Flöten, mischen sich drein, Violinen, auch Bässe werden laut. Da, eine abwärts sinkende Hornmelodie in Fis, und bald ist der Solosänger wieder allein, nur eine Soloflöte kontrapunktiert noch leicht in der Höhe. Ein langer Triller auf Fis beschliesst die erste Strophe des Ständchens, der Herr Musikus hatte ein braves dreiteiliges Lied gesungen.

Nun meldet sich ein anderer. Wir hören einen männlichen Bariton ein neues Thema herzbewegend anstimmen:



Bald wiederholt er es (in B). Den Leutchen wächst der Mut, sie werden immer lauter und üppiger und wagen sich endlich mit einem Rossini-Creszendo heraus, aus dessen ff eine weinfeurige appassionierte Melodie aufspringt, wie man sie nur in Italien singt:
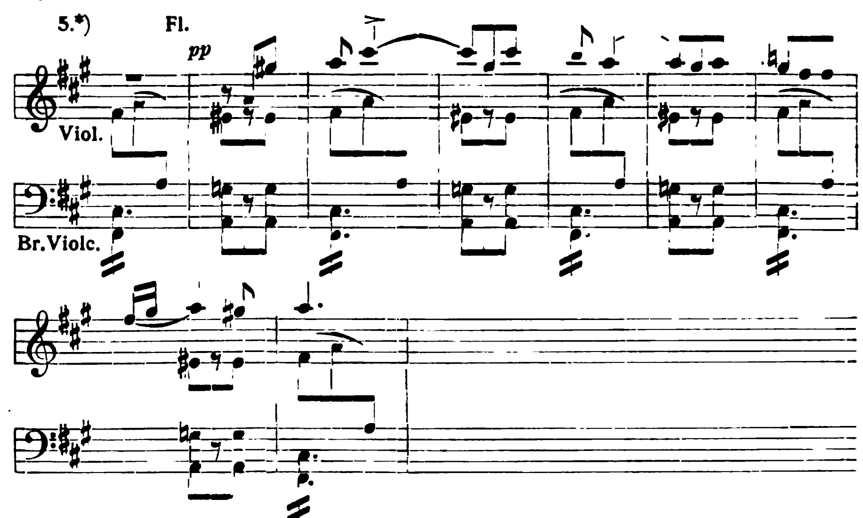


Mit südlichem Brio musiziert das Orchester, die Hörner kontrapunktieren die Melodie lebendig. Dies Thema der grossen Liebe wird durchgeführt; langsam, zögernd setzt aber wieder die erste Stimme, die Bratsche ein (Nr. 1 und 2), so wie sie begonnen hatte.*) Nur ein wenig verändert. In einem feinen Kontrapunkt steigt die Flöte kerzengrad über der Solostimme in die Höhe. Später mit bewegterem Gefühl, breiten sich leise Violintremoli darüber aus. Wie schön steigern die Leute eben ihren Gesang! Da bricht er unentschieden ab.

Was soll geschehen? Soll man fortsetzen oder aufhören? Beklommen fragt das Violoncell im Rezitativ. Die Violinen machen ein paar Sechszehntelscherze dazu. Einmal, zweimal, immer dringender wiederholt das Cello seine rezitativische Anfrage; kopfhängerisch, enttäuscht antwortet die Bratsche. Endlich einigt man sich, fortzufahren. Aber mit einer neuen Melodie, einer besseren Weise. Auf der Dominantharmonie von Fis blieb man stehen.

So versucht es denn diesmal die erste Flöte; sie tut ihr bestes. Die Streicher begleiten sie mit wunderlich ausgeheckten Harmonieen,

*) Es ist also die Rondoform, die der Komponist im allgemeinen einhält: Das Thema 1 und das dazugehörige 2 bildet den Hauptgedanken, der dreimal — im Anfang, in der Mitte und am Schlusse — auftritt, jedesmal unterbrochen von Seitenthemen und jedesmal in der äusseren Form musikalisch verändert. Der Reiz der Form besteht in der überraschenden Wiederkehr.
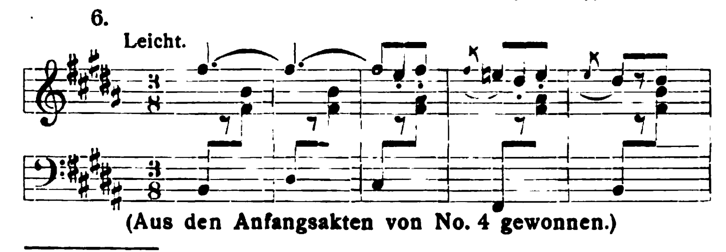
mit leisen Brummern von Bratsche und Violoncell, im Dreiachtel-Rhythmus:



Wie komisch das klingt! Und wie unermüdlich die Begleitung ihre Noten wiederholt! Oder ist die Guitarre schon gar verstimmt?

Bald mischt sich erste Violine, dann die fülligere Klarinette ins Spiel. Abermals kurze Beratungen und Zwischenreden der Beteiligten, worauf sie das Ganze in Fis-dur freudig wiederholen.

Es kommt Animo in die Gesellschaft. Sie musizieren in eine leichtblütige, fast walzerartig tänzelnde Dreiachtelmelodie hinein, wiederholen sie in immer höherem Tone (erst H, dann D, dann F), werden immer wärmer und werbender (Nr. 6),



(Aus den Anfangsakten von No. 4 gewonnen.)

*) Nr. 5 ist ein neues, das zweite Seiten-Thema. Eigentlich ist es nur von Tonika fis und der Dominante von D begleitet; aber die Dominante ist

bis zuletzt nach einem leidenschaftlich gesteigerten Tutti, ein Gesang (in Fis) dahinfliesst, der das Herz der sprödesten Schönen erweichen muss. Auf gedämpften Streichern senkt sich der Abgesang an die Tiefe; in voller Bellezza klingt die Musik aus.

Nun ist's aber auch Zeit geworden zu gehen; der Mond könnte bald erbleichen. Vom Meere rauscht's kühl herauf in den stillen Garten.

Nun wieder die kurzen Dialoge der Solisten, und nicht lange dauert's, stimmt die Bratsche schon wieder ihr Hauptthema an: der erste Teil wiederholt sich zum zweiten Male. Aber diesmal kommt's bald zum Abschluss. Die Harmonie strebt zur Ruhe (zur Tonika hinab), das Streichorchester allein befestigt sich in einem schönen Satze in G-dur; ein langer leiser Horntorn dazwischen. Dann auf einmal trippelt's und trappelt's in eiligen Dreiachteln wie zu Anfang: Einer hinter dem anderen her, nach Hause. Ein paar Pizzikátoschläge, im Pianissimo verhaucht die kleine Nachtmusik, im Dunkel verschwinden die Musikanten.

Das sind ungefähr die Stimmungen dieser graziösen, geistvollen kleinen Serenade, die ein italienisches Liederbüchlein für Instrumente ist, und gleichsam den ersten Band der Italiener mit dem zweiten verbindet. Dass das Werk nicht vollendet wurde, ist für immer zu bedauern.

Wolf hat den Satz in zwei Fassungen hinterlassen. Einmal für kleines Orchester: u. a. Streichquartett mit Solobratsche, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner (keine Posaunen, keine Pauken), und es ist ein Meisterstück fein verästelter Polyphonieen. Dann in einer Bearbeitung für Streichquartett, in der die Hauptgedanken auf die 4 Instrumente glücklich verteilt sind.*) Die Doppel-

---

hier in den alterierten Akkord a-g-eis verändert und hört sich wie eine musikalische Karrikatur an: wie wenn falsch gespielt würde oder dergleichen, ein feiner humoristischer Zug.

*) Beide Partituren sind im Verlage von Lauterbach und Kuhn in Leipzig erschienen. Max Reger hat die Korrekturbogen der Orchesterpartitur durchgesehen, wie er dem Verfasser selbst mitzuteilen die Freundlichkeit hatte. Es sei dieser Umstand darum erwähnt, weil sich die Meinung verbreitet zu haben scheint, als hätte Reger die Serenade instrumentiert. (S. Köln. Ztg. vom 7. Nov. 1904 No. 1143, Bericht über die Aufführung der Serenade durch Wein-

bearbeitung bezeugt, dass der Komponist einigen Wert auf diese Musik legte. Gehört hat er sie zu seinen Lebzeiten nicht. Erst nach seinem Tode wurde die Serenade als Quartett im Januar 1904 in Wien unter stürmischem Jubel aufgeführt, so zwar, dass sie wiederholt werden musste. Und kurz darauf, am 29. Januar desselben Jahres, wurde sie im Orchesterkonzert des Steierschen Musikvereines aufgeführt, und erregte denselben enthusiastischen Beifall. Felix Weingartner hinwiederum trägt das Stück mit dem Kaim-Orchester so fein vor, dass er es hier und da wiederholen muss. Auf jeden Fall möchte aber die Orchesterbearbeitung dem Quartettsatze vorgezogen sein, denn erst das Ensemble der Instrumente erzeugt das warme südliche Colorit, während die vier Streicher nur die Zeichnung ohne die Farbenreize zu geben vermögen.

Einem minder hochstrebenden und ernsten Künstler als Wolf hätte diese Arbeit genug sein können, ihn über sein unproduktives Stadium zu trösten. Allein, es war ihm, als ob er eine grosse Gesundheit verloren hätte. Ihm waren Lübeks und Frenens Lebenslehren fern: die Kraft, nichts zu sein als ein Geniessender, eine Zeitlang ganz unterzutauchen in den wohligen Strom des Lebens, nur zu leben, nichts anderes. Wonach der Künstler neu erfrischt in seine Werkstätte tritt. Freilich gehört zu diesem Entschlusse grosse Selbstsicherheit, die Zuversicht, dass die gute Stunde schon wiederkommen werde. Wolf aber quälte sich, er ertrug sich nicht selbst. Während er noch an der Serenade arbeitete, schrieb er an Faisst, der nach den Ursachen seiner „tiefen Verstimmung" geforscht hatte und „Balsam in seine Wunden" träufeln wollte: „Ja wenn du so was vermöchtest! Für meine Leiden taugt kein Kraut dieser Erde. Nur ein Gott vermag mir aufzuhelfen. Verschaff' mir wieder Einfälle, rüttle den schlummernden Dämon in mir wach, der mich wieder zum Besessenen macht, und ich will dich als einen Gott anbeten und dir Altäre errichten. Aber das ist ein Appell an Götter, nicht an Menschen. Jenen sei es anheimgegeben, über mein Los zu entscheiden. Wie es sich auch wenden mag, sei's auch zum Schlimmsten, ich werde es doch ertragen, wenn auch kein Sonnenstrahl mehr mein

gartner in Frankfurt a. M.) Das Schapitz-Quartett in Stuttgart hat die Serenade in der Quartettform mit Erfolg aufgeführt.

trauriges Dasein erhellen soll. Und hiermit wollen wir dieses schwermütige Kapitel aus meinem Leben ein für allemal beschlossen und abgetan haben.“ (21. Juni 1894.)

Den Sommer 1894 brachte Wolf in Traunkirchen zu. Im September zog er, von Lipperheides eingeladen, auf Schloss Matzen ein, das er, einen kurzen Abstecher nach Traunkirchen nicht gerechnet, bis zur Mitte des Oktobers nicht verliess. Er wurde dort wie ein Familienmitglied gehalten. Der Schlossherr trug ihm das Freundschafts-Du an. Er lernte den Maler Grützner kennen, einen „scharmanten, durchweg noblen Menschen“. Es waren prächtige Tage. Nur die Serenade wurde auch dort nicht fertig, obwohl er sie Grohe gerne zu einer Aufführung überlassen hätte.

Von Matzen übersiedelte Wolf nach Perchtoldsdorf.

Der letzte Monat des Jahres 1894 brachte noch ein bedeutsameres Ereignis, das ihn nach Wien rief. Sonntag, den 2. Dezember wurde sein Elfenlied und sein Feuerreiter mit Chor und Orchester zum ersten Male in Wien aufgeführt und zwar im zweiten Gesellschaftskonzert.

Wilhelm Gericke dirigierte. Fräulein Sophie Chotek wirkte als Solistin mit. Auf der Vortragsordnung standen ausser Wolfs Sachen zwei Stücke von Eugen d'Albert (Vorspiel zum „Rubin“ und die Kantate: Der Mensch und das Leben), die der Komponist selbst leitete, dann Beethovens Klavierkonzert in Es, von d'Albert vorgetragen, und die Chöre der Rubinsteinsoper: Der Turm zu Babel. Auf den Programmzetteln, die verteilt wurden, stund die biographische Notiz: „Hugo Wolf, geb. 1860 zu Windischgrätz in der Steiermark, war 1875—77 Schüler des Konservatoriums der Gesellschaft.“ So war er also „einer der Unseren“ geworden. Nach mehr als einem halben Menschenalter. „Zum erstenmal, dass mir diese Ehre widerfährt“, hatte er im Oktober über die bevorstehende Aufführung an Faisst geschrieben. „Die lieben Wiener werden gross dreinschauen und die Kritik wird mich nicht wenig verschimpfieren. Glücklicherweise bin ich an den Ton bereits gewöhnt.“

Aber der Erfolg beider Werke war ausserordentlich stark; ein vollständiger Triumph. Brahms wohnte der Aufführung bei.*) „Elfen-

*) Siehe Bd. I. S. 93.

lied und Feuerreiter haben grossen Beifall gefunden und sind auch das beste, was ich von diesem auf engbegrenztem Gebiete unendlich fruchtbaren Komponisten kenne", meinte Eduard Hanslick in seinem Konzertbericht.*) Wolf vollziehe mit diesen beiden Stücken den ersten Schritt, wenn auch nicht zu grösserer Form (denn beide Stücke sind ursprünglich für eine Singstimme und Klavier erschienen), so doch zu reicheren Mitteln.

„Sein Versuch ist geglückt. Beide Stücke gehören jener schildernden, malenden Gattung an, welche dem Talent dieses Komponisten am willigsten entgegenkommt. Die gut deklamierte und meistens stimmgemäss gesetzte Chorpartie bewegt sich über einem blendenden, raffiniert effektvollen Orchester. Im Elfenlied sind die subtilsten Künste, im Feuerreiter die grellsten der modernen Instrumentationskunst mit Erfolg aufgeboten. An manchen Stellen des Feuerreiters überwuchert leider der Orchesterlärm so stark, dass man kein Wort versteht, was doch gerade in der Ballade nicht ganz gleichgültig ist. Im Gesellschaftskonzert hat Herr Hugo Wolf sich zum ersten Male einem grösseren, nicht ausschliesslich wölfisch gesinnten Publikum mit Glück vorgestellt. Unzweifelhaft ein Mann von Geist und Talent, hat er sich nur zu hüten vor guten Freunden."

So schief mancher Satz auch dasteht — sollte Wolf statt an seine wenigen Freunde sich an seine zahlreichen Feinde halten? — das Ganze bedeutete doch, wie die Dinge einmal lagen, eine, wenn auch bedingte Anerkennung, die in den Augen vieler umso bedeutender aussah, als sie von der gegnerischen Seite kam. Hier, wie in vielen anderen Fällen ist es aber zu beklagen, dass Ed. Hanslick seinen feinen Musiksinn nicht in den Dienst der Moderne zu stellen vermochte.

Die Stücke hatten eingeschlagen, und setzten ihren Siegeszug fort. Bald darauf, am 8. Januar 1895, wurde das Elfenlied und der Feuerreiter in Köln, unter Dr. Wüllners Leitung im Gürzenich-Konzerte aufgeführt. Die Kölnische Zeitung, die das Jahr vorher in einem ausführlichen Artikel sich über Wolf und seine Lyrik ausgelassen hatte, fasste sich kurz, und berichtete:**)

---

*) Neue freie Presse vom 5. Dez. 1894. — Es sei bemerkt, dass sich Orchesterbearbeitung des Feuerreiters vom Klaviersatze in einigen kleinen Zügen unterscheidet, wie es aus der Natur des Instrumentalsatzes folgt. Man beachte den klopfenden Rhythmus der Pauke (am Schlusse), der aus dem Glockenmotiv gewonnen ist, und im Klaviersatze fehlt.

**) Am 10. Januar. Im selben Konzerte trat der Pianist Alex. Siloti mit

„Sein Elfenlied ... mit Fräulein Johanna Freyberg als sicherer, mit angenehmer Sopranstimme begabten Solistin, und sein Feuerreiter ..., die beide vom Gürzenich-Chor trotz erheblicher Intonisations-Schwierigkeiten recht anschaulich und ausdrucksgemäss vorgetragen wurden, bewiesen erstens, dass Wolf in bezug auf Instrumentierung ein berufener Schüler seines Meisters (Wagner) ist, der mit den geheimsten und absonderlichsten Orchesterwirkungen Bescheid weiss, und zweitens, dass das Orchester ein wesentlicher Verstärker seiner künstlerischen Absichten ist. Im ersten Chor bildete der von gedämpfter Geigen-Kantilene unterstützte Chor gegen das Gesangsolo mit seiner spitzern Charakteristik einen behagenden Gegensatz, die zweite Nummer, die wir bisher nur vom Klavier aus kannten, wirkt im Orchester wohl greller und unheimlicher, aber doch auch durch den reichen Schattierungswechsel ergötzlicher."

Einige Wochen später hörten die Stuttgarter die beiden Stücke, die am 29. Januar im Abonnement-Konzert im Königsbau unter der Leitung des Hofkapellmeisters Hermann Zumpe aufgeführt wurden. Freund Faisst hatte die Sache vermittelt, die zwar nicht ins juridische Fach einschlug, aber immerhin eines Anwaltes bedurfte. Wolf selbst hatte am 23. Sept. 1894 aus Matzen an Zumpe geschrieben. Dieser entschied sich bald für die Sache, und der Erfolg blieb nicht aus; ja die Wirkung im Schwabenlande, dem „echten Land, dem Heimatland" steigerte sich derart, dass das Elfenlied, in dem Frl. Fröhlich das Solo „mit gewinnender Zartheit" durchführte, wiederholt werden musste. Das Neue Tageblatt rühmte am Elfenliede

„die melodische und harmonische Originalität ... besonders in der Ausspinnung der Eiapopei und im Zwischen- und Nachspiele, wo man Schlangen und Käfer fast greifbar vor sich sieht ... Noch bedeutender erschien uns der Feuerreiter, eine mächtig ergreifende, grossartig gedachte Ballade, so intensiv erfasst, und charakteristisch durchgeführt, dass sie alles, was wir von Wolf gehört haben, in den Schatten stellt. Diesem Chor, von dem Kgl. Singchor vorgetragen, möchten wir gern in Bälde wieder begegnen."

Auch die Neue Musikzeitung (Jahrg. XVI, 1895, N. 4. S. 47) spricht sich anerkennend aus. Wolf empfing mit Freuden das Ehrenhonorar von fünfzig Gulden, nebst einem „reizenden Schreiben" des Dirigenten, das „vom liebenswürdigsten Enthusiasmus" förmlich überströmte. Und er dankte Zumpe am 6. Februar: „Gewiss habe ich diesen Erfolg nur der vortrefflichen Wiedergabe, dem sympathisch

---

Solostücken auf; zum Schluss wurde Liszts Faust-Symphonie (zum ersten Male) gespielt.

schwungvollen Reproduzieren des genialen Dirigenten zu verdanken." Zumpe hatte inzwischen einen Wolfabend für nächstes Jahr in Aussicht gestellt, und den unvergesslichen Hromada — Wolf dachte ursprünglich an den Kammersänger Lang aus Schwerin — als Sänger vorgeschlagen. Erst am 18. Juni 1896 aber kam ein Stuttgarter Wolfabend zustande und zwar mit der Konzertsängerin Emma Gerok, Herrn Lang und — Hugo Wolf am Klavier.

Inzwischen blühte ihm in Wien noch ein zweiter stattlicher Erfolg. Am 24. März 1895 führte der Wiener Männergesangverein unter Prof. Eduard Kremser zum ersten Male den Hymnus „Dem Vaterland" im grossen Musikvereinssaale auf. Wolf hatte beabsichtigt, das patriotische Stück niemand Geringerem als dem deutschen Kaiser zu widmen, und um die Wende 1894/5 wiederholt Schritte eingeleitet, die Widmung angenommen zu sehen. Aber seine Gesuche wurden abschlägig beschieden, da, wie die deutsche Botschaft in Wien erklärte, trotz einem Immediatgesuche die Dedikation nach den bestehenden Bestimmungen nicht angenommen werden könne.*) So erschien die Partitur bei Schott ohne die Widmung: für solchen moralischen Erfolg war Wolfs Name noch nicht populär genug. Die Aufführung aber trug ihm wenigstens einen Hervorruf ein.

Hiermit stehen wir schon an den Toren einer neuen Schaffensperiode des Meisters.

Werfen wir noch einen Blick auf die äusseren persönlichen Ereignisse der letzten Zeit zurück. Da stossen wir auf die schon erwähnte Begegnung Wolfs mit Humperdinck in Wien. Dieser war um die Mitte des Dezembers 1894 mit seiner jungen Frau gekommen, um der Aufführung von Hänsel und Gretel beizuwohnen. Wolf suchte den Freund sogleich im Hotel Sacher auf und begleitete ihn von nun an fast auf allen Wegen, am Morgen ins Opernhaus zur Generalprobe von Hänsel und Gretel, mittags zum Essen, und abends in Gesellschaft Fritz Ecksteins ins Gartenbaurestaurant. Dort produzierten sich gerade Wiener Volkssänger, darunter der als Dialekt-Improvisator beliebte Schmitter. Eckstein stiftete den „Dichter" insgeheim an, und der liess alsbald zwei schnell gereimte Huldigungsstrophen los: eine

*) Am 13. März 1895.

auf Humperdinck, die andere auf Wolf, deren Namen er wohl zum erstenmal in seinem Leben gehört hatte. Die Gefeierten hatten natürlich keine Ahnung, dass Eckstein der „intellektuelle Urheber“ war, und Wolf amüsierte es königlich, als er sich zu so unverhofter Popularität gekommen sah.

Am 18. Dezember fand die Aufführung der Oper statt, der Wolf voll heiterster Laune in Humperdincks Loge beiwohnte. „Als wir“, erzählt Humperdinck, „nach der Vorstellung, in der es sehr animiert herging, in grösserer Gesellschaft eine Restauration in der Nähe des Opernhauses aufsuchten, erklärte Wolf kategorisch, da täte er nicht mit, wo die Schnitzel einen Gulden kosteten, und der ganzen Gesellschaft blieb nichts übrig, als ihm zum Spatenbräu zu folgen, wo es billiger war, was Anlass zu grosser Heiterkeit gab . . . Am 20. folgten wir einer Einladung des Wagner-Vereins zu einer gemütlichen Zusammenkunft, in welcher Wolf verschiedenes auf dem Klavier in seiner meisterhaften Art zum Besten gab und enthusiastisch gefeiert wurde. Mit einer nochmaligen Aufführung von Hänsel und Gretel, am 21. Dezember, der Wolf wiederum beiwohnte, nahmen die schönen Tage von Wien, die mir unvergesslich bleiben werden, ihr Ende.“

Noch sollte Wolf in Wien ein fröhliches Weihnachtsfest feiern — die Baronin Lipperheide hatte sich mit Geschenken eingestellt, Grohe einen prächtigen Parsifal-Auszug unter den Christbaum gelegt — dann blieb er in Wien bei Eckstein; im Februar ging er wieder hinaus nach Perchtoldsdorf.

Hier wo die ersten Nachtigallenschläge der Mörike-Lieder erklangen, von wo aus sein Kunstgedanke in die weite Welt gedrungen und Herzen erobert hatte, hier sollte auch die Geburtsstätte eines neuen Kunstwerkes sein, von hier aus sollte sein Genius und seine Kraft von neuem erobernd ausgehen. „Der ganze Mensch gehört derjenigen Kraft an, der die bedeutendste ist, denn aus ihr allein entspringt sein eigenes Glück und zugleich aller Nutzen, den die Welt von ihm ziehen kann.“ *)

*) Fr. Hebbel. Tagebücher.

ANHANG

Übersicht über die Entstehungszeiten des Italienischen Liederbuches

von Paul Heyse.

(Erster Band.)

Mir ward gesagt, du reisest in die Ferne	Unterach	25.	September	1890	
Ihr seid die Allerschönste	„	2.	Oktober	„	
Gesegnet sei, durch den die Welt entstund	„	3.	„	„	Nachts
Selig ihr Blinden	„	4.	„	„	Morgens
Wer rief dich denn	Döbling	13.	November	„	Mittags
Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben	„	13.	„	„	Nachm.
Nun lass uns Frieden schliessen	„	14.	„	„	„
Dass doch gemalt all deine Reize wären	„	29.	„	1891	
Du denkst mit einem Fädchen mich zu fangen	„	2.	Dezember	„	
Mein Liebster ist so klein	„	3.	„	„	
Und willst du deinen Liebsten sterben sehen	„	4.	„	„	Nachm.
Wie lange schon war immer mein Verlangen	„	4.	„	„	Abends
Geselle, woll'n wir uns in Kutten hüllen ...?	„	5.	„	„	
Nein, junger Herr	„	7.	„	„	
Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind	„	8.	„	„	
Auch kleine Dinge können uns entzücken	„	9.	„	„	
Ein Ständchen Euch zu bringen	„	10.	„	„	
Ihr jungen Leute	„	11.	„	„	
Mein Liebster singt am Haus im Mondenschein	„	12.	„	„	
Heb' auf dein blondes Haupt	„	12.	„	„	
Wir haben beide lange Zeit geschwiegen	„	16.	„	„	
Man sagt mir, deine Mutter wollt' es nicht	„	23.	„	„	

Die zweite Hälfte des dritten Bandes

wird im Frühjahr 1905 erscheinen.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

HUGO WOLF

HUGO WOLF

IV. Band: Höhe und Ende

1896—1903

von

Dr. Ernst Decsey

Zweite Auflage



Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1906

Vorwort

Dieser Abschlussband führt zuerst den Kampf einer feinen lyrischen Natur mit der grösseren Form der Oper vor und würdigt den Corregidor als das dramatische opus eins Hugo Wolfs, als welches er eine andere künstlerische Betrachtung erfordert, denn der Verdische Falstaff etwa, das Schluss- und Meisterwerk eines Dramatiker-Lebens. Hierauf folgt die Besprechung des Italienischen Liederbuches, eine Anordnung, die bezweckt, die Abfolge der Tatsachen deutlich zu machen: erringt doch Hugo Wolf unmittelbar nach dem Versuch mit der grossen Form die Meisterschaft in den kleinsten lyrischen Formen. Von dieser Höhe Wolfs führt das Buch abwärts zur Tragik des Endes, das jähe eintretend, ein Leben beschliesst, dessen Kürze und Fülle wie ein Gleichnis anmutet: es war ein Lied, das ein Wanderer am Morgen sang, der den Abend nicht mehr erlebte. —

Der Verfasser hat sich bemüht, das über die letzten Lebensjahre besonders reich vorliegende gedruckte Material einzuarbeiten, ausserdem aber bisher noch ungedruckte Mitteilungen. So liegen dem Kapitel Krankheit und Tod zum Grunde: handschriftliche Aufzeichnungen der Herren Dr. Heinr. Werner und Walter Bockmayer, mündliche Angaben des Dr. Heinr. Potpeschnigg, der Aufsatz Dr. Max Vancsas über Wolfs Tod und Begräbnis im Hugo Wolf-Heft der „Musik“ (1903), ein eigener Aufsatz und anderes mehr, so dass die geschichtliche Treue gewährleistet erscheint. Dass auch Frau Rosa Mayreders ungedruckte Wolf-Briefe, ihre Corregidor-Erinnerungen, Haberlandts Erinnerungen und Gedanken, Paul Müllers Veröffentlichungen im Petersschen Jahrbuch (1904), Oscar Grohes Aufsatz in der Badischen Kunst (1905) benutzt wurden, ist selbstverständlich; wo nicht der Text selbst, orientiert der Anhang über die Literatur.

Der herzliche Dank des Verfassers gebührt allen, die ihn durch Mitteilungen und Nachweise unterstützt haben, ebenso Herrn Dr. Carl Grunsky, der im Frühjahr einen grossen Teil des Manuskripts gelesen und manchen schätzenswerten Wink gegeben hat. Endlich fühlt der Verfasser sich auch verpflichtet, ein Wort des Dankes der deutschen Kritik für dieses feine oder anregende, jenes warme oder — gerechte Wort zu sagen.

Da die Masse des Stoffes auf die möglichst kurze Form gebracht werden musste, hat der Verfasser Zeit gebraucht, mehr, als er beabsichtigte.

GRAZ, Mitte September.

Dr. Ernst Decsey.

INHALT

	Seite
Der Corregidor	1
Die italienischen Lieder	46
Abendsonnenschein	57
Die letzten Werke	65
Krankheit und Tod	76
Epilog	91
Anhang	95



HUGO WOLF

I. Kapitel.

Der Corregidor.

„Ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen. Der langersehnte Operntext hat sich endlich gefunden; fix und fertig liegt er vor mir und ich brenne nur so von Begierde mich an die musikalische Ausführung zu machen.“ Mit dem Ungestüm seines Wesens wendet sich Hugo Wolf derart am 18. Januar 1895 an seinen Mannheimer Freund Grohe. Wenige Wochen darauf, am 1. April, beginnt er die Komposition des nun erfundenen Textes, am 9. Juli beendet er sie: nach diesen drei Monaten und neun Tagen steht er an dem selbsterfundenen Ziele, das Sehnsuchtswerk seines Lebens, die erste Oper ist geschrieben.

Ein Wunder nennt er den glücklichen Fund. Aber wenn von einem Wunder hier die Rede sein kann, so ist nur der rätselhafte Umschlag in Wolfs Urteil eines zu nennen, denn nun kann er sich vor Freude über denselben Text nicht fassen, dem er einst kurzerhand den Abschied gegeben hatte, und das alte Opernbuch vom Dreispitz, das Rosa Mayreder schon vor fünf Jahren verfasst hatte, wird mit offenen Armen aufgenommen. In diesen Tagen war von Franz Schaumanns Dreispitz-Text die Rede gewesen und lachend hatte Edmund Lang bemerkt, dass Rosa Mayreders Text denn doch der bessere war. „Richtig!“ sagte Wolf, „auf den hab' ich ganz vergessen; eigentlich würd' ich ihn noch einmal anschaun.“ Auf seinen dringender werdenden Wunsch unternimmt es Marie Lang das Buch zu beschaffen, und Wolf erhielt den Text zum zweiten Male. „Die Wirkung war verblüffend. Gierig durchflog er die Schrift. Was war das? . . . „Der Text war ja gar nicht so schlecht, ich begreif' gar nicht, was mir damals ein-g'fallen ist!“ rief er ein über das andere Mal, und halb freudig halb ängstlich, ob er sich am Ende nicht wieder täusche, nahm er das

Schriftstück unter den Arm, und eilte zu ein paar Freunden, es vorzulesen ... Wolf las und las und immer mehr entzündet von ihrem Feuer und Enthusiasmus konnte er nicht mehr an sich halten und liess sich von der Begeisterung der Freunde mitreissen." Von der „Banalität der Sprache", die ihn einst erbittert hatte, liess er kein Wort fallen, und für die Dichterin selbst gab es keine grössere Überraschung als die Nachricht: Hugo Wolf komponiere ihren Text. Auch an Freunde in Süddeutschland wandert das neue Opernbuch; doch Bedenken, wie sie etwa Grohe äussert, können ihn nicht beirren, da er „unbegrenztes Vertrauen in die poetische Kraft seiner Verbündeten" hat. Wenn er auch fühlt, dass einem Liederkomponisten beim ersten Versuch mit der grösseren Form der Oper allerlei Gefahren auflauern, so hofft er auch für diesen Fall an seiner Dichterin einen treuen und verlässlichen Gefährten zu haben, „der ihm zwar schwierige Situationen schaffe, zugleich aber auch mithelfe sie zu bewältigen". Ja, man wird sich eine rechte Vorstellung davon, was für Wolf die Dichterin und ihre Arbeit bedeutete, erst machen, wenn man hört, wie gerührt er ihr dankte, als er später in Perchtoldsdorf die ersten fertigen Partien der Oper vorspielte: „Sie haben mir", sagte er nach dem Berichte Marie Langs, „mehr gegeben, als jemals Einer, mehr als meine Mutter, die mir das Leben gab."

Nach Jahren der Trockenheit und Brache fühlte er jetzt eine Fülle von Musik aufquellen, und nach Jahren des heftig verzehrenden Durstes und der Suche sah er das alte Buch mit neuen Augen an. Und er sah Helena in jedem Weibe. Nicht als ob er nun den ersten besten Text genommen hätte; aber der bessere schien ihm der beste zu sein, ja der einzig mögliche, und aus der Dichterin wurde die Mitarbeiterin schlechtweg, mit der er weiss Gott was noch „ad majorem artis gloriam" anstellen werde. Aus der Mitarbeiterin aber wurde eine beratende Freundin, der er eine fast mütterlich zu nennende Güte in den folgenden Jahren seines Lebens zu verdanken hatte, eine Freundin,*) der wir viele feine Beobachtungen über den Hugo Wolf dieser Zeit zu verdanken haben.

---

*) Frau Rosa Mayreder, geboren in Wien 1859, lebt daselbst als Novellistin und Essayistin.

Am 1. April, nachdem er noch die Partitur des Vaterlands-Hymnus zum Drucke hergerichtet hatte, übersiedelt er in sein liebes altes Perchtoldsdorfer Häuschen, und hier in der Werkstätte der Mörike- und Spanischen Lieder spritzen bald wieder die roten Funken der Arbeit. Es will eben Frühling werden, aber Wolf ist „wie ein Rasender" an seinem Werk, vom Morgen bis zur Dämmerung, denn nur diese Arbeit ist sein Leben: die Arbeit, die das Hirn sprudeln macht, schmerzhafte Wunden in die Haut brennt, aber auch alle Freuden des Daseins ausmacht. Und wie das Leben der Flammen der Brand ist, so ist seines das wilde Schaffen.

Aber dieses ganze freie Dasein, die Möglichkeit nur der Oper zu leben, wäre nicht gegeben gewesen, wenn nicht Frau Marie Lang, deren Glaube an Wolf stark genug war, Berge zu versetzen, den damals in Wien weilenden Baron Lipperheide bewogen hätte, Wolf eine Jahresrente auszusetzen. Und der freundliche alte Herr tat es.*) Schwer war Frau Lang die Bitte gefallen; noch schwerer aber Wolf den Erfolg mitzuteilen. Doch, er atmete tief auf: „Höchste Zeit, dass einem das einfällt! Eigentlich wär's ja verfluchte Pflicht und Schuldigkeit des Staates, seine Musiker und Dichter zu erhalten." Die Anerbieten anderer süddeutscher Freunde hat Wolf abgelehnt; er hatte nun sein Auskommen.

Bis zum 9. Mai sind in sauber geschriebenem druckreifen Klavierauszug nahezu zwei Akte, sowie der Morgenruf des Wächters im vierten Akte fertig. Bei diesem Ave purissima des Nachtwächters hatte Wolf die Oper begonnen, an einer Stelle von reinstem lyrischem Wasser, denn er wollte, wie er zu Potpeschnigg sagte, erst versuchen, ob er denn auch „schwimmen" könne; und als ihm die erste Probe gelang, bekam er Sicherheit im neuen Element und mit der Sicherheit die Freude. In dieser Zeit überfallen ihn die musikalischen Ideen geradezu, und er muss in der komplizierten langweiligen Notenschrift fixieren, was fertig durchs Hirn jagt, und so wie damals, als er die ersten Lieder schrieb, kommt er kaum mit dem Notieren nach. Aber die Oper scheint ihm alles frühere zu übertreffen, die Musik „ist vor allem noch viel plastischer und von einer stupenden Einfachheit

*) Baron Lipperheide starb am 30. Juli 1906.

und Klahrheit". Neu waren ihm dabei natürlich Notwendigkeiten, die sich aus der Zusammenarbeit zwischen Bühnendichter und Bühnenkomponist ergaben, und er sieht sich wiederholt bemüssigt den Text ändern zu lassen, der ihm anfangs „fix und fertig" vorkam. So entscheidet er sich für die ursprünglichen Trochäen des Buches (statt vorgeschlagener Jamben), oder er wünscht, dass sich im dritten Akte der Alkalde durch eine knappe Selbstcharakteristik als Wichtigtuer einführe; meistens aber sind es Verlängerungen, die er haben will, denn: „wollte ich nach der alten Schablone der Textwiederholungen, namentlich in Chorsätzen vorgehen, so würden die paar Verse allerdings genügen, stundenlang darauf zu musizieren, wie das Berlioz in der Amenfuge der Damnation so köstlich parodiert." (13. Juni 1895 an die Dichterin.)*) Bei solchen Zubauten hatte er natürlich nicht Effekte im Auge; die Vergrösserung war oft der musikalischen Architektur wegen, vielleicht aber hie und da eines Musizierbedürfnisses halber notwendig.

Im grossen ganzen unterwirft er sich, wie er es als Lyriker gewohnt war, vollkommen der Dichtung, doch die Gewohnheit mag oft eine Last geworden sein, sobald er an Verse geriet, die sich nicht leicht in Musik auflösen lassen wollten. Wenn er einmal eigenmächtig auch nur einen Versfuss ändert, so zeigt er es der Dichterin, wie der höheren Instanz, zur Genehmigung an, und die neuen Verse, die sie sendet, entzücken ihn jedesmal. „Niemals hat wohl ein Komponist seinen Librettisten schonender behandelt, als der wegen seiner wilden Eigenwilligkeit verschrieene und gefürchtete Hugo Wolf" versichert Rosa Mayreder; und „mein weiblicher Kompagnon ist glücklicherweise kein Trotzkopf, sondern lässt mit sich reden. Es ist eine wahre Lust mit dieser Frau gemeinschaftlich zu arbeiten" versichert Hugo Wolf. So gab es eine beiderseits befriedigende künstlerische Kompagnie.

Der Name der neuen Oper war bald gefunden; sie heisst: Der Corregidor, und wenn sie vielleicht ursprünglich als komische

*) Verlängerungen betreffen: zwei Strophen für das Eröffnungsduo des zweiten Aktes, für das Chorfinale des dritten u. a. m. Berlioz tut in der Amenfuge übrigens noch mehr: er charakterisiert zugleich die betrunken werdenden Gesellen, die zuletzt Amen in einförmigen Achteln lallen.

Oper gedacht war, so strich Wolf später diesen Beisatz, da ihm — wie er am 4. November 1895 an die Dichterin schreibt — das komische Element nicht gerade zu überwiegen scheint, und lässt einfach Oper auf das Titelblatt drucken. Bald konnte der glückliche Komponist seine Freunde einladen, der ersten Aufführung des Corregidor beizuwohnen. Zweimal spielt er in Perchtoldsdorf die fertigen Partien vor. Sehr anziehend hat Rosa Mayreder geschildert, wie der kleine Mann in seinem gestrickten Wams mit Atlasärmeln an jenem Aprilsonntag (28.) sein erstes Publikum empfing: die Dichterin selbst, Eckstein, Hirsch, Langs, Larisch, Löwe und Schalk. Er spielt und singt in seiner überwältigenden persönlichen Vortragsart und man äussert herzliche Freude über die neue, ebenso feine als poetische Musik.

Da der Eigentümer des Perchtoldsdorfer Häuschens Dr. Heinr. Werner, es selbst bezog, folgte Wolf gerne einer Einladung Lipperheides und übersiedelte nach kurzem Aufenthalt in Wien, am 16. Mai nach Schloss Matzen. Hier fand er in dem idyllischen Jägerhäuschen, das einsam mitten im Parke liegt, ein neues Buen retiro. Genau wie er es brauchte. Nichts konnte ihn stören. Im Parterre hat er das Arbeitszimmer mit dem Piano, im ersten Stock sein Schlafzimmer, er kann in dem Bauernhäuschen nach Belieben schalten und walten, sieht seinen Wirt, der im neuen Schlosse wohnt, nur alle 24 Stunden beim Mittagstisch, kann in Abwesenheit des Haushern Gäste empfangen, kurz: „eine schönere Einsamkeit kann selbst die ausschweifendste Fantasie sich nicht erträumen“. Die Komposition geht mit Riesenschritten vorwärts. Am 24. Mai ist der zweite Akt vollendet, am 16. Juni der dritte, am 9. Juli telegraphiert Wolf an die Dichterin: Finis coronat opus vale Lupus. Die ganze Oper bis auf das Vorspiel war vollendet.

Er hatte con brio gearbeitet, in der „süssen Ungeduld der Produktion, die der Künstler in jedem Moment mit der ganzen Ruhe seines Kunstgefühls zu balancieren hat“, und es gab Tage, wo er neue Verse der Dichterin kaum erwarten konnte, da ihm die Musik schon in allen Gliedern spukte: „Nur schnell, schnell, schnell, um Gottes- oder wie der Corregidor sagt — um der Nägel Christi willen! Schnell!!!“ (An die Dichterin Pfingsten 1895), Tage, wo er den Briefen Frau

Mayreders zur Briedegger Post entgegenlief, und ihre Strophen auf dem Rückweg schon im Kopf komponierte. Aber, während er fast alle Lieder in einem Zuge hingeworfen hatte, kamen jetzt auch Tage wo er Hemmungen fühlte; seien es die Widerstände des Inhalts oder der Form — der Gedankenzufluss stockt und er muss in Verzweiflung die glückliche Stunde abwarten, denn im Ästhetischen vermag, wie Hebbel einmal sagt, der Wille so gut wie gar nichts. Ein Mensch, der nur Vollendetes, nichts Gepfuschtes aus der Hand gibt — hat er doch nicht einmal unstilistische Briefe abschicken mögen — kämpft Wolf nun mit den Forderungen des künstlerischen Gewissens. Die grosse Szene des Tio Lucas wollte einige Tage lang nicht gelingen, namentlich nicht der musikalische Ausdruck für die Stelle: „Wenn es Gott gefallen hätte mich durch schlimmen Schein zu grüssen." Er martert sein „armes Hirn" vergeblich ab, und sucht diese Pause der schöpferischen Arbeit durch die Instrumentierung des 1. Aktes auszufüllen; auf seinen Wunsch hatte Larisch nämlich die Partitur der Meistersinger aus Wien gesendet, sie lag nun vor ihm. Ein paar Tage später aber gelingt die Stelle, und es ist als ob sein ganzes Wesen einen Stoss erlitten hätte. Mit zitteriger Hand schreibt er unmittelbar darauf der Dichterin: „Heute bin ich so freudig, zuversichtlich, zukunftstrunken, dass ich alle Welt umarmen möchte. Was ist aber auch aus der Szene geworden! Als ich sie mir heute vorspielte, war ich dergestalt erschüttert davon, dass ich vor Grausen und Ergriffenheit abbrechen musste. Die Welt wird davon was erleben!" (8. Juni 1895). Noch eine zweite Stelle wollte lange nicht glücken: der Schlusschor „Guten Morgen edle Donna", der auf ein volkstümliches Thema aufgebaut ist. Schon wollte er ihn ganz streichen, aber im Kampfe mit sich selbst und nach einer verzweifelten Arbeit von einer Woche gelang das Stück, mit dem er sichs besonders schwer gemacht hatte. Denn statt der imitatorischen Behandlung wäre es, homophon gehalten, ruhiger und leichter abgeflossen, und vielleicht auch wirksamer gewesen. So oszilliert der Künstler dieses Mal zwischen der Furcht vor dem Misslingen und dem Glücke des Gelingens, wogegen er sich bei den Liedern fast stets mit einem glücklichen Griff am Ziele fühlte.

Gleich nach der Komposition geht es an die Instrumentierung,

auf die er sich wie auf einen Gegner wirft, den man bändigen muss. Wieder arbeitet er „wie ein Besessener“, von früh morgens bis in die späte Nacht am Schreibtisch, und durch die kleinen Fenster schauen die schönen tirolischen Berge still dem Kampfe zu. Er zermartert sein Hirn bei schwierigen Stellen, die ihn sogar im Traume noch verfolgen, ironisiert seine „verrückte Art immer noch neue Kontrapunkte hinzuzumachen“, durch die die Arbeit immer komplizierter und langwieriger wird, er ringt mit den unbekannten und nur zu fühlbaren Widerständen der Materie. In einer solchen Lage trafen ihn einmal Freunde, die ihn in Matzen öfter besuchten. Auf Bitten Wolfs waren Grohe, Faisst, das Ehepaar Mayreder, der Maler Grützner, Potpeschnigg u. a. im August angekommen; aber Wolf, der vorspielen sollte, war unsichtbar. Da sieht Potpeschnigg durch die Fensterchen des Jägerhauses seinen Kopf, über die Notenblätter gebeugt; gerade lag die Bischofsmusik auf dem Schreibtisch, zu der Wolf eben den neuen Kontrapunkt der Violinen und Bratschen setzte:*)



Auf die stumme Einladung Wolfs war Potpeschnigg eingetreten. „Du, was meinst du, wie wird das werden? G'fallt dir das?“ Als Potpeschnigg seine Freude über den Einfall ausspricht, ist mit einem Male das Eis gebrochen und Wolf geht vergnügt hinüber, um seine Freunde zu empfangen und vorzuspielen.

Es gibt dann wieder Stunden, wo sich die Grösse der Arbeit aufwirft, wie eine dunkle Mauer, über die man nie wird schauen können, und nur ein Griff, ein Bücken wäre nötig gewesen, das Richtige zu fassen, das da vor ihm lag. Als Wolf am 25. Oktober den zweiten Akt geschrieben hat, war es eine „wirkliche Erlösung“; am 18. Dezember um Mitternacht schreibt er endlich die letzten Noten: der vierte Akt allein hatte ihm reine Freude gemacht. Die Orchesterpartitur lag vor ihm, wie ein Weihnachtsgeschenk. Eine rätselhafte Angst hatte ihn getrieben und er arbeitete schnell an der Partitur, man möchte sagen: zu schnell; denn er musste einen kom-

*) Zu der Stelle des Klavierauszuges S. 43, 3. System v. u. 1. Takt.

plizierten Orchestersatz schreiben und hatte nicht viel mehr Zeit gebraucht als ein fingerfertiger Stagionekomponist.

In der letzten Zeit war er ganz isoliert gewesen. Denn als sich im Herbst das Schloss mit fremden Gästen füllte, kam für Wolf, den ein Wort, ja der Klang eines Wortes reizen konnte, eine schwierige Zeit, und er verkroch sich ganz in sein Jägerhaus. Es ist die Absonderlichkeit eines der Menschen, die Schiller schon in der Nähe des Glückes weiss, „wenn nur ihre Seele freies Spiel hat; dieses wird oft von der Gesellschaft (ja oft von guter Gesellschaft) eingeschränkt; aber die Einsamkeit gibt es uns wieder, und eine schöne Natur wirkt auf uns wie eine schöne Melodie". Zu Neujahr 1896 war Hugo Wolf wieder in Wien und wohnte als Hausgenosse des Ehepaares Mayreder im 4. Bezirk Plösslgasse 4. Nach einem drei viertel Jahre dauernden abnormen Zustand, nach Erschütterungen seines zentralen Ichs, war die Oper aus den Sehnsuchten und Schatten eines Traumes greifbar hervorgetreten, und nun sollte sie den Weg aller Welt gehen. Nach der Kraft, die er verbraucht, erfüllte er die einzige Pflicht des Künstlers: die, an sein Werk so stark zu glauben, als er nur vermochte, und er glaubte daran derart, dass er zu Ferdinand Löwe sagte: Der Corregidor müsse doch einschlagen, wie, in gebührendem Abstand genannt, der Freischütz einst eingeschlagen hatte.

Ehe wir nun in der Erzählung der Geschichte der wolfischen Oper fortfahren, wollen wir sie selbst, und namentlich ihren Stoff betrachten, denn aus ihr erklärt sich zum grössten Teil ihre eigenartige Geschichte. Und wenn wir hierbei Wolfs eigenes Urteil nicht bestätigt finden, so deshalb, weil dem Künstler gewöhnlich die Gegenwart der Produktion zu nahe ist, als dass er ein Urteil fällen könnte, welches ja immer Distanz voraussetzt, und weil wir überdies wissen, dass Wolfs Selbstbeurteilung meist nichts als Freude über den gelungenen Wurf war. — Das Textbuch der Frau Rosa Mayreder war also nach einer Erzählung des Don Antonio Pedro de Alarcón (1833—1891) geschrieben worden, die zuerst den Titel El corregidor y la molinara (Der Corregidor und die Müllerin), später den bezeichnenderen El sombrero de tres picos (Der Dreispitz) bekam. Es



PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

war nicht das erstemal, dass dieses Büchlein musikalische Werke anregte, denn wie Alarcón selbst in der historia de mis libros*) erzählt, hat der Dreispitz Anlass zu einer belgischen und einer französischen Operette gegeben, ausserdem gehören Schefraneks Komödie Johannistrieb (Prag) und die im 2. Bande S. 47 genannten Werke hierher. Keines dieser Werke hat sich jedoch, soweit wir unterrichtet sind, auf der Bühne erhalten oder einen hörbaren Erfolg gehabt, denn die Werke mochten ihre Hauptmängel eben der Novelle verdanken, von der sie angeregt wurden. Der Dreispitz des Alarcón ist ja eine der reizendsten Humoresken der neueren spanischen Belletristrik; allein nicht ihre Fabel ist das Reizende, nicht ihre Charaktere, sondern die Art, wie die Fabel erzählt wird, die Art, wie die Charaktere geschildert werden: es ist die romanische Erzählungslust, wie wir sie auch in den Renaissance-Novellen geniessen. Die Intrigen der beiden Ehemänner, die einander in die Ehebetten streben, gipfelt nicht in einem Konflikte enthüllter Menschlichkeiten, sondern in der Verkleidung zweier Personen, und diese Szene gehört zu dem Wenigen, was sich als Anschaulichkeit auf die Bühne bringen lässt, wenn nicht die Handlung ganz frei umgestaltet wird.

Die Humoreske ist alt und wurde schon lange in einer etwas derberen Urform von den Blinden in den Bauernhöfen (cortijadas) erzählt, aber erst durch die künstlerische Fassung hat sie literarischen Wert erhalten. Alarcón hörte den picaresco romance noch als Kind, und als er im Sommer 1874 aufgefordert wurde, ein Geschichtchen für ein kubanisches Wochenblatt zu schreiben, fiel ihm die Spitzbüberei wieder ein, und es ist mit köstlicher Selbstironie geschildert, wie er im Kampfe mit der Faulheit, die keinen neuen Stoff suchen mag, und mit seiner guten Erziehung, die von dem Stoffe wegen der conveniencas sociales abrät, dennoch die Geschichte zustande bringt, indem er sie immer verlängert. Erst erschien sie in Madrid, in der Revista europea, denn ein literarischer Freund hatte dem Dichter geraten, diesen Perlen-Stoff (asunto de perlas) nicht an die ehrbaren Kubaner zu verschwenden; einen Monat später erschien sie in Buchform. Mit ungeheurem Erfolge. In sieben Sprachen übersetzt, wurde

*) Geschichte meiner Bücher. Obras de D. Pedro A. de Alarcón, Octava Edición Madrid 1905.

das Büchlein von Freund und Feind so zärtlich behandelt, dass Alarcón auf den Gedanken kam, es könne nichts taugen, weil es so einstimmig gelobt werde. Schliesslich tröstete er sich mit der Rente, die das Buch abwarf, und konnte in doppeltem Sinne seinen Freund verbessern: „Der Stoff war von Gold“ (El asunto era de oro). Der Erfolg erklärt sich aus der leichten Frivolität des Hauptthemas, das Alexander Dumas für Frankreich noch nicht stark genug fand, vor allem aber aus den Reizen des leichten Erzählerhumors, der spielenden Technik und der feinen Geisselung der bourbonischen Herrschaftszeiten, in die das Ganze glücklich eingepasst ist. Auch das Milieu von 1804 war Alarcón willkommen. Ist er ja in jüngeren Jahren ein ebenso radikaler Gegner der Gesellschaft gewesen, als er in späteren leidenschaftlich dem Katholizismus ergeben war; hatte er doch in seiner Zeitschrift El latígo (Die Peitsche) einen sozialen Krieg geführt, derselbe Mann, der mit dem Kruzifix in den Händen sein Leben aushauchte. Die Lust an der sozialen Satire fühlt man noch aus den losen Episoden des Dreispitz und schon in diesem gut gewählten Titel liegt Satire: Der grosse Dreispitz, den das ancien régime der würdig die Sitten hütenden Stadtobrigkeit aufs Haupt gestülpt, will gar nicht zum Kopfe des alten Schürzenjägers und Corregidors passen: es fällt der Mann im Hute, der Hut am Manne auf, und was unharmonisch ist, wird auch symbolisch. Die zu persönlichem Vergnügen missbrauchte Amtsgewalt wird ein Nebenthema der Humoreske, und mit feinen Stichen wie diesen setzt der Dichter öfters den Dreispitz-Zeiten, dem grossen König im Prado und den kleineren Unterkönigen auf dem Lande zu. Auch dies ist ein Novellenreiz. Das Wie der Darstellung, der Stil, macht das Was interessant. Zieht man das Wie ab, so bleibt als Rest die Szene der Verkleidung. Und gerade das, was an der Erzählung reizt, sie zu übertragen, ist auf die Bühne kaum zu übertragen. Es sei nur an den Scherz mit Liviana und Ponoña erinnert, den beiden Eselinnen des Tio Lucas und seiner Frau Frasquita: die dummen Tiere Bileams laufen in der Nacht aneinander vorüber, erkennen sich am Geschrei und tauschen Grüsse aus und beschämen die beiden klugen Menschen, die sich nicht erkennen und sich nicht begrüssen. Eine Episode, die später sehr witzig zur Entwirrung der Dinge benutzt

wird, und die für Alarcóns Art so überaus bezeichnend ist; aber sie ist nicht entfernt übertragen zu nennen, wenn im Corregidor Hugo Wolfs Frasquita im dritten Akte auftritt und man im Hintergrunde den Tio Lucas durch die Mondscheinlandschaft huschen sieht. Und aus solchen Gründen muss man fragen, ob der Dreispitz überhaupt vier Akte einer modernen Oper bestreiten konnte, ja ob er auch für den polyphon denkenden modernen Musiker ein „Stoff von Gold" war, wenn die Librettistin, die übrigens bei ihrer Arbeit an Hugo Wolf gar nicht denken konnte, sich möglichst treu an das Urbild anschloss.

Der Text der Frau Mayreder kann seinem Inhalte nach kurz bezeichnet werden, als: ungewollte Folgen eines im südlichen Temperamente abgeführten Scherzes. Sehen wir die Akte an.

Der erste Akt führt in die Poesie der Mühle. Seña Frasquita (sprich: Fraskwita, zu deutsch: Fränzchen) ist eine schöne Müllerin, die ihren Mann den Tio (Onkel) Lucas über alles liebt, obwohl er einen Schönheitsfehler hat: den allerliebsten Buckel, den er trägt. In der Mühle erscheint Repela (im Original Garduña, der Hausmarder), um seinen Herrn anzumelden, den Corregidor (sprich: Correchidór) aus der Stadt, Don Eugenio de Zuñiga. Dieser alte Caballero, der den Müller schlafend glaubt, findet sich zu einem Schäferstündchen ein und hofft Erhörung, obwohl auch er seinen Schönheitsfehler, den Buckel, hat. Frasquita, ganz Sirene geworden, bezaubert ihn durch Tanz und Gesang, lässt ihn aber, als er Ernst macht, durch eine geschickt herbeigeführte Tücke des Objekts vom Stuhle fallen. Das war ein Scherz; aber seine Folgen drohen tragisch zu werden. Tio Lucas hat den Fall gesehen; der Corregidor brütet Rache. Dass nun, wie in der Erzählung, der Bischof samt Gefolge erscheint, hat keinen Einfluss auf die Handlung.

Der zweite Akt zeigt, was der Rache- und Liebesdurst des Corregidor für Früchte zeitigt. Der Müller wird aus der Mühle weg verhaftet und von Toñuelo zum Alkalden geführt. Eine Scheinverhaftung. Frasquita bleibt allein zurück — was etwas unwahrscheinlich ist — und nun schleicht zu der Einsamen der Corregidor. Aber eine neue Tücke des Objekts lässt ihn ins Mühlengerinne fallen; triefend und hustend steht der alte Herr vor der begehrten aber jetzt

empörten Frau. Sie enteilt, ihren Mann zu suchen. Der Verunglückte aber legt die nassen Kleider ab und wärmt sich in Frasquitas Bett. Repela wird geschickt, um Frasquita einzuholen. — Verwandlung. — Wir sehen Tio Lucas beim Alcalden Juan Lopez, sehen, wie er diese weinselige Horde bezecht, dann durchs Fenster entwischt und wie man die Flucht entdeckt.

In der ersten Szene des dritten Aktes holt Repela die Frasquita ein und bewegt sie zur Rückkehr. — Verwandlung. — Nun beginnt schwere Tragik. Tio Lucas kommt nach Hause, sieht durchs Schlüsselloch den Kopf des Nebenbuhlers, findet dessen Kleider und erlebt eine fürchterliche Stunde der Eifersucht. Schon will er den (vermeintlichen) Mörder seines Glückes töten. Aber die Kleider des Corregidors bringen den murcianischen Othello auf einen anderen Rachegedanken: er zieht sie an, eilt in die Stadt, denn auch die — Corregidora ist eine schöne Frau. Nun erscheint der Corregidor in der Küche und mit ihm die Burleske. Er muss die Kleider des Müllers anziehen, und wird als „Müller" von den verfolgenden Gerichtsleuten verprügelt; schliesslich eilen alle, Frasquita voran, von den verschiedenartigsten Besorgnissen zusammengehalten, in die Stadt, dem Müller nach.

Der vierte Akt führt die vergebliche Mühe des Corregidor vor, in sein Haus zu dringen, denn, sagt die Duenna, der echte Corregidor, der im Dreispitz und roten Mantel, sei schon vor einer Stunde heimgekehrt und ruhe in seinem legitimen Ehebett. Der wütende Corregidor, von dem Gedanken ermutigt: „Ja, Bauer, das ist was anderes," wird von der eigenen Dienerschaft als „Müller" zum zweiten Male verprügelt. Die Corregidora lässt ihn eine Weile zappeln. Nachdem die Dienerschaft erzählt, was wir schon ahnten: dass Tio Lucas erkannt und auch verprügelt wurde, versöhnen sich die Müllersleute. Nur der Corregidor wird in Unkenntnis gelassen, und seine (letzte) Strafe soll es eben sein, dass er nie erfahren werde, was in dieser Nacht in Mercedes' Schlafgemache vorgegangen. Unser sittliches Gefühl ist gewissermassen befriedigt, denn Frasquita hat für ihre verführerischen Neigungen doch eine Art Denkzettel bekommen; nicht so klar waltet die ausgleichende Gerechtigkeit bei Tio Lucas, dem der Bischof in der Novelle auch eine Standrede hält, dessen

Höherhinauswollen und geschäftsmännischer Egoismus aber in der Oper zu wenig betont ist, um ähnliches zu rechtfertigen.

Ziemlich treu ist der Inhalt dieser Akte und die Stoffgruppierung dem Urbild nachgeschaffen worden; wie schwer es aber war, die Begebenheiten dramatisch ebenso zu beseelen, als sie Alarcón durch die Anekdotenform zu einer Meistererzählung machte, empfand niemand klarer als die Dichterin. Mag auch manches anders begründet sein, man möchte sagen: der Text krankt an seiner Treue. Nach Alarcón ist die allererste Szene mit dem Nachbarn empfunden; aber sie ist keine charakteristische Einführungsszene, kein eröffnender erster Schlag und Streit. Nach Alarcón ist das erste Finale entworfen, aber der friedlich einziehende Bischof bringt keinen Konflikt mit wie Sarastro, keinen letzten Tumult wie Herr Fluth. An der epischen Treue und dem Mangel dramatischen Blutes leidet namentlich der vierte Akt, der nicht eine überraschende oder charakteristische Lösung, oder Lösung überhaupt bringt, sondern mehr erzählende Schlichtung des Konfliktes ist, so dass diese absinkende Linie nur durch gesteigerte musikalische Kraft gehoben werden könnte. Und im allgemeinen gilt wohl die Empfindung: dass die Bühne nicht anschauliche Bilder genug bringt, die aus sich allein verständlich wären, dass der Text an witzigen Pointen ebenso reich, als an schlagenden Situationen arm ist. Fühlbar und erfolgreich hat die Dichterin sich bemüht die feingespitzte Dialektik Alarcóns zu übertragen; aber dieser Stilvorzug ist ein Vorzug zweiter Ordnung. Auch die Mischung von Tragik und Burleske kann als stilvoll hier erachtet werden, ist sie doch eine Lieblingsmischung des spanischen Theaters. So fühlt man überall die gute literarische Qualität, den gewählten Geschmack, eine feine künstlerische Hand, aber selten das vom Parkett aus arbeitende Bühnenauge, die robuste Absicht des Theaterpraktikers. Und doch hat ein guter Instinkt aus unscheinbaren Ansätzen der Erzählung wirksame Szenen geschaffen, Szenen, die der Musik entgegenkamen, wie die (allerdings wenig motivierte) Einsamkeit Frasquitas und die Heimkehr Tio Lucas. Weiter ist der ganze erste Akt mit seiner Mühlentraulichkeit schon musikalisch vorempfunden und mit Geschick sind lyrische Stücke von Gehalt und einer gewissen „Souveränität über den Affekt“ in die Handlung komponiert worden, wie das Abendduett der beiden Gatten.

Ja man begreift angesichts dieser Kultur des Ausdruckes und dieses „lyrischen Entgegenkommens“, dass Hugo Wolf das Mayredersche Buch unbedingt dem Schaumannschen mit seiner derberen Sprache und reicheren Handlung vorzog. Vorzog selbst um den Preis einer syntaktisch gerade nicht einfachen Sprache, die sich leichter liest, als sie zu komponieren ist, und komponiert, schwer zu verstehen ist. Denn es sind harte Nüsse für den Musiker, der wie Wolf den Dichter respektiert, wenn er Verse findet gleich folgenden:

„. . . . . . . Fehlgeschossen!
Denn bei dir als einz'ger Makel,
Eine Brücke zu uns andren
Unvollkommnen Wesen, bildet
Dieser Rücken, sanft gewölbt;
Doch bei ihm als letzter Tropfen
Macht er überfliessen schon
Schlechter Eigenschaften Mass.“

Das ist nicht Frakturschrift fürs Theater. Zusammengefasst lässt sich mit Karl Heckel sagen, dass der Autor dieser Verse „eine Dichterin von differenzierter Psyche, von substilster Geistigkeit, verbunden mit edelstem Formgefühl“ ist, dass sie aber jener Unwillkür entbehrt, die Flaubert verlangte, als er das Paradoxon aussprach: „un bon livre doit être bête“. So wendet sich ihr an Anspielungen und Wendungen reiches Gedicht „an bewusst geniessende Zuhörer, nicht aber an das unmittelbare Gefühlsverständnis eines naiv geniessenden Publikums.“ Aber, wollen wir hinzufügen: man darf sich wundern, dass der Erbmangel des Librettos, die Novelle, noch immerhin so weit überwunden wurde.*)

„Frau Mayreder“, schrieb Hugo Wolf im Anfang, „hat das Kunststück fertig gebracht, die Novelle in ein äusserst wirkungsvolles Opernbuch umzuwandeln, und sich künstlerisch auf der Höhe des Dichters zu halten.“ (An Grohe, 18. Jan. 1895.) Man wird wohl nur die zweite Hälfte dieses Satzes gelten lassen können und muss einen Irrtum

*) Ähnliche Schwierigkeiten wurden auch in der nach Alarcón gearbeiteten Oper „Der Richter von Granada“ von Rich. v. Perger (Köln, 8. Dezember 1889) bemängelt. Der Text habe die „Gefühlsseite der handelnden Personen zu wenig herausdestilliert“.

bedauern, den Wolf sich nicht entreissen lassen wollte, nicht einmal von der Dichterin selbst. Denn als Frau Mayreder ihm später vorschlug, die zweite Hälfte des vierten Aktes wesentlich zu kürzen, war er mit aller Heftigkeit dagegen: wer ihr nur den Riesenfloh ins Ohr gesetzt habe! Da nun einmal ein episches Element sich nicht ganz vermeiden liess, „so wollen wir uns das Recht, das wir uns nehmen, nicht verkümmern lassen durch überlieferte Schulregeln, die da dozieren, erzählt darf im Drama nicht werden.“ Der wahre Grund: der Musiker wollte von der ihm ganz besonders lieben Musik des vierten Aktes nichts opfern. Wie es schon kommen musste, hat er die Fehler der Anlage in der Musik wiederholt; allein die Gerechtigkeit erfordert es zu sagen, dass die Gestalt des Werkes und damit sein Schicksal nicht alleine Frau Mayreder vorgerückt werden darf. Jeder Komponist trägt die Verantwortung mit für den Text, den er und wie er ihn gewählt hat, und man muss das betonen, zumal da Freunde Wolfs das Textbuch erst im selben Masse überschätzten, als es später unterschätzt wurde. Gewiss hätte Frau Mayreder alles in der Anlage umgelegt, was Wolf als bühnenmässig irgend vorgeschlagen hätte; aber erst Erfahrungen, die er durch die Aufführung machte, bewogen ihn zu Änderungen im Detail. Er stand vor seinem ersten Werke fürs Theater, und die robuste Sicherheit des Praktikers ermangelte auch ihm, dem eine neue Art der Leistung auch neue Hindernisse schuf.

Mit einem sehr starken Buche hätte er vielleicht beim ersten Versuche schon einen Widerstand leichter gebrochen, den zu brechen auch für den geborenen Dramatiker von Haus aus das schwierigste Problem ist: den Widerstand der Form. Und alles hing davon ab. Denn in der eigentümlichen Form erkannte Schiller das Mittel, durch welches jede „Dichtungsart“ den ihr eigentümlichen Zweck erreicht. Eben das, was jedes Genre ausschliessend vor den übrigen leistet, müsse es vermöge derjenigen Beschaffenheit leisten, die es vor den übrigen ausschliessend besitzt. „Dramatisch“ waren wohl auch Wolfs Lieder gewesen; aber dramatisch mit dem Anführungszeichen: wie man vom dramatischen Karton des Malers, wie man vom dramatischen Tintoretto spricht. Nun sollte es Wolfs Musik im ursprünglichen Sinne, mit der Beziehung aufs Theater werden — und es war ein

Irrtum nicht ohne tragische Färbung, wenn man beide Worte für identisch hielt. Wolf hatte eine neue Form zu leisten, der Musik die eigentümliche „Beschaffenheit“ zu verleihen, durch die sie nun als Opernmusik eigentümlich wirken konnte. Seine Lieder, diese „kleinen Opern“ waren Vorbereitung, und verrieten dramatisches Vermögen: soweit es darauf ankam, Seelen und Seelenprozesse, Natur und Naturgeschehen zu schildern; neu zu finden aber war: die wirksame Bindung solcher Einzelschilderungen in den Rhythmus der dramatischen Aufeinanderfolge, in die Form von Szenen, Akten der Theatermusik. Der erfahrene Theatermusiker hätte um dessentwillen schon das Buch nicht so bedingungslos hingenommen, wie Wolf; aber man muss sich bei Wolf und seiner ersten Oper trotz alledem nicht darüber wundern, was gegen die Absicht ausgefallen, sondern wieviel durch Instinkt geglückt ist: der Corregidor ist, wie er heute vor uns steht, mit den Mängeln der formellen Bravour — ein Geniestreich.

Wenn wir uns das Wesen des Werkes im allgemeinen klar machen wollen, gehen wir vielleicht am besten von Wolfs eigenen Grundgedanken aus: „Ohne die Meistersinger wäre der Corregidor nie komponiert worden. Ja ja, der „alte Zauberer“ hat's uns angetan, und wohl uns, dass wir solche Pfade wandeln dürfen“. (Anfang Juni 1895 an die Dichterin.) Tatsächlich hat der Corregidor mit Richard Wagners Meistersingern manche Gemeinsamkeit, manche Parallele — es sei an das polyphone Orchester, an den von breiterer Lyrik unterbrochenen dramatischen Fortfluss, an die Mischung von Humor und Pathos, an die Behandlungsart der Singstimme, an die Verwendung alter Musikformen — erinnert; aber alle diese Gemeinsamkeiten und Parallelen sind meistens solche musikalischer und nicht dramatischer Natur — und in diesem Sinne müssen wir wohl Wolfs Grundgedanken einschränken und verstehen.

Das Schwere und Leichte, Pathos und Humor, ist im Corregidor noch nicht zur einheitlichen Stimmung abgetönt, wie in den Meistersingern. Zwar rechtfertigt die Handlung: — dass die Folgen eines naiven Übermutes tragisch zu werden drohen — vielfach den Tondichter; aber er hat die Musik hinwiederum auch an solchen Stellen schwer gepanzert, die nach einer leichteren Rüstung verlangten. So lässt er das volle Werk nach dem Zwischenspiel im zweiten Akte



ROSA MAYREDER

wie zu einem Nürnberger Volksfest unter Jubeltrillern der Holzbläser brausen, obwohl im nächsten Augenblicke der Vorhang über dem Abendtrunk des Dorfbürgermeisters und seines Schreibers aufgeht — eine Inkongruenz, die Wolf erst später zum Bewusstsein kam, so dass er die Szene mit humpenschwingenden Gästen bevölkert sehen wollte. Auch der aufgeblähte Parademarsch mit dem Triolengeschmetter der Trompeten, der den dritten Akt beschliesst, wirkt auf viele als Inkongruenz, denn es ist nur eine kleine Gesellschaft, die in gedrückter Stimmung die Mühle verlässt; auf andere, wie auch den Verfasser, wirken diese Töne wie die grossen Köpfe und höhnenden Nasen einer Karikatur.

Eben diese Widersprüche, dieses unmotivierte Hochtreiben des Ausdruckes führen uns zu einer weitern Einschränkung, die sich das Werk gefallen lassen muss. An Mozarts und an Wagners Aktaufbau gemessen, erscheint die künstlerische Berechnung des Tondichters nicht grosszügig genug. Kein Akt bringt Steigerungen, so dass der Endeindruck entschieden komisch oder tragisch, oder überhaupt entschieden wäre, und es ist nicht unbezeichnend, dass Wolf selbst später den Zusatz „komische Oper“ auf dem Titelblatt des Klavierauszuges unterdrückte. Die Stimmungen des Werkes wechseln, aber sie wechseln planlos, und wir scheiden weder erhoben, noch durch Lachen gereinigt: die Wellen stossen sich zur Ebene.
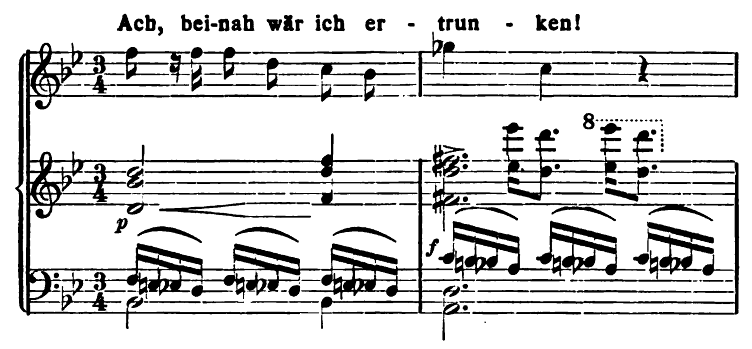
Vielleicht darf dieses näher begründet werden. Viel von der berauschenden, die Massen ergreifenden Magie der Oper liegt in ihrer inneren Rhythmik. Die grosse Kurve der dramatischen Bewegung hebt sich und senkt sich als eine Folge szenischer Gegenstücke, ist eine Resultante von Ruhe und Bewegung. Der Rhythmus jeder Szene ist bedingt: von der voraufgehenden, von der nachfolgenden, und der Feiertagssonnenmorgen in der Schusterstube atmet umso friedlicher, je toller der Wirrwarr nachts vorher in den Strassen tobte. Die Partitur des Corregidor zeigt nicht in demselben Masse Wellenberg und Wellental, die Kurve verläuft viel gleichmässiger. Würde der erste Akt in seiner zweiten Hälfte auf ein bewegtes Schlussensemble zu gesteigert sein, so senkte sich die rhythmische Kurve auf den Abendfrieden des Eröffnungsduo des zweiten Aktes umso wohltuender herab. Immer kommen wir da freilich auf den Hauptfehler der

Komposition, die Wahl des Textbuches, zurück. Auch äusserlich aber spiegelt sich die Planlosigkeit der Stimmungen, die Gleichmässigkeit der Kurve wieder: in dem Fehlen eines Modulationsplanes, so dass der Eintritt der Haupttonart jedesmal einen Höhenpunkt bezeichnete — man denke an das C-dur des Meistersingerschlusses — und im Fehlen der scharfen äusseren Rhythmik. Die Musik des Corregidor strömt ab, und der ganze erste Akt bleibt im ungeraden Takt mit wenig Ausnahmen, so dass die vier Viertel der Corregidora eine wohltuende rhythmische Insel bilden. Die reiche Untergliederung des ersten Aktes der Meistersinger — reich trotz dem sich stetig spannenden rhythmischen Bogen — ist nicht sinngemäss übertragen, und die alte Forderung Grétrys, dass die Theatermusik durchaus sacrifié à l'action du drame sein müsse, im Corregidor nicht in dem Masse wie in den Meistersingern erfüllt. Ja, die Musik des Corregidor strömt wie Wasser von gleichem Gefälle, über manche Einschnitte der Handlung, so dass sich in der ganzen Oper — ein Unikum — nur zwei, drei Stellen finden, wo das Orchester einen Takt pausiert oder den Gesang bloss mit Akkorden stützt. Und wenn man den guten Theaterkomponisten auch dort erkennt, wo er schweigen kann, so erkennt man, wie oft Wolf sich im Corregidor gegen das Wagnersche Deutlichkeitsprinzip durch das ruhelose Orchester versündigt hat, das dem Sänger nicht Freiheit genug gibt, und die Wirkung vieler Handlungsmomente, hemmt. Frasquita singt soeben ihre einsame maurische Romanze, als man von draussen das Geschrei des verunglückten Einschleichers hören soll. Sie bricht ab. Aber das Orchester geht im selben Rhythmus, nur etwas beschleunigt weiter, und nur Fagotte, Trompeten, die Pauke und die Trommeln schweigen. Schwiege alles ein paar Takte lang, so hörte man die Stimme des Corregidor ganz deutlich, und nach dieser Pause des Schreckens wirkte die heftige Leidenschaft des folgenden c-moll-Ergusses des Orchesters doppelt so heftig.

Also: zu viel Musik! Ein Fehler aus Überfluss, nicht aus Mangel, aber ein Fehler des bühnenunkundigen Anfängers, ein Fehler gegen die wirksame Bindung von Einzelschilderungen in den Rhythmus des dramatischen Aufeinanders, ein Fehler gegen die Form. Und man könnte ausser dem Fehlen der einheitlichen Abtönung, der einheitlichen

Stimmung, der inneren und äusseren Rhythmik, der Pausenökonomie noch manche andere Formfehler anführen, die zwar nicht die musikalische aber die dramatische Kraft des Corregidor einschränken — doch halten wir uns nur ans wesentlichste.

Diese Einschränkungen aber sind nicht verwunderlich. Es handelt sich, wie schon bemerkt, um den Erstling eines Lyrikers, der sich zumeist in kleinen Formen — klein im Verhältnis zum Drama — bewegte, und der von Fall zu Fall zu charakterisieren gewohnt war. Und so hat der Corregidor die Vorzüge seiner Fehler. Die einzelne Lage jeder Person ist in dem ganzen Werke gewissenhaft und mit glänzendem Erfolg veranschaulicht. Man nehme nur statt vieler das eine Beispiel des Corregidors, wie er vor Kälte zitternd vor der Frasquita steht, und ihm das schreckliche Wasser aus den Kleidern trieft:



Plastischer lässt sich die Lage des Liebes- und Wasserhelden kaum wiedergeben. So folgt die Musik der Handlung Schritt für Schritt und vertieft sie Schritt für Schritt. Sobald man auch gewissermassen harmlos und ohne zu hoch gespannte, auf Theatersensation gerichtete Erwartungen zuhört, gewinnt das Ganze den Ausdruck eines Weltbildes, in dem sich die Elemente reiben, widerstreiten und anziehen, ja die Buntheit des Werkes und seine unausgeglichene Mannigfaltigkeit, das Nebeneinander burlesker und tragischer Akzente wird zuletzt ein Vorzug.

So ist es auch erklärlich, dass das Werk ebenso oft Begeisterungen bei Menschen erweckt hat, die aus der intensiven, den Tiefen der Empfindung entquollenen Tonsprache den echten Wolf hörten, wie es dem grossen Publikum, das unter anderer Optik zuzusehen
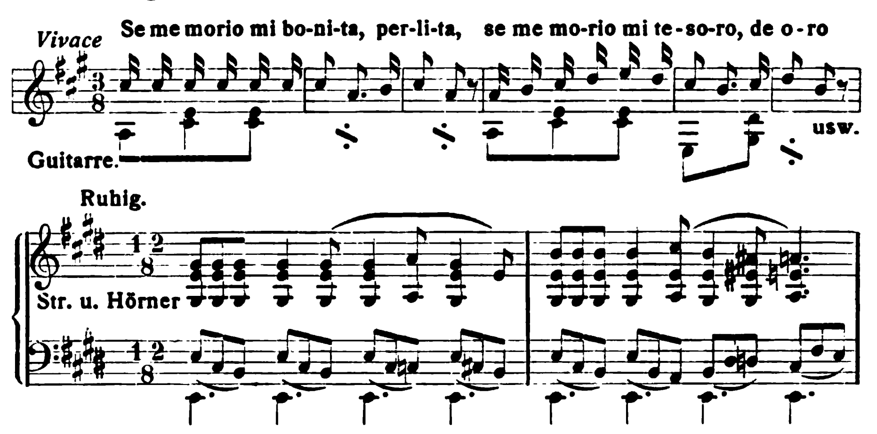
gewohnt ist, nicht am meisten zu bieten vermag. Ein anderer unbedingter Vorzug des Corregidor liegt in der Wahrheit und der Keuschheit seines Ausdruckes. Die musikalische Gestaltung auch der dramatisch-flüssigen Stellen hat Stil, der moderne Realismus und Naturalismus, wie etwa das Schreien oder das Wüten und Toben in Tönen, Frappieren durch Unterbrechung, Blüffen durch Kühnheiten, Blenden durch Farbenspiele: kurz Theatermusik im bösen Sinne, Meyerbeerismus ist bis zur Ängstlichkeit vermieden, so dass die ganze Partitur nicht einmal Arpeggien-Stellen enthält. Wir sagen bis zur Ängstlichkeit, denn die Theatermusik unserer deutschen Meister hat es oft verstanden der Sinnlichkeitsforderung des Publikums künstlerisch zu dienen, indem sie mit Sinn motivierte, was jenes schlechthin forderte: man denke an das Bacchanal des Pariser Tannhäuser. — Wunderschön sind in den motivisch-gewebten bunten Teppich der Corregidor-Musik Einzelheiten eingestickt, wunderschön ist oft die Form der Anlage, das Ebenmass der Teile, die zarten Übergänge, die Farben des Lokalkolorits, und unwillkürlich fühlt man das innere Ergriffensein des Komponisten, die Absicht, sein Bestes an diese Musik zu wenden.

So verwendet Hugo Wolf, wie es in den Meistersingern geschieht, gerne historische Musikformen: nicht um ihrer selbst willen, sondern um mit ihrer Hilfe den Ausdruck zu erhöhen. Gleich die erste Szene, durch die das Müllermotiv als obstinater Bass sich dreht, ist eine Passacaglia, die, kunstvoll verborgen, als Mühlenmusik, als Stimmung der Traulichkeit, als Stimmung des gleichmässig schaufelnden Mühlenrades empfunden wird. Und wie sinnvoll ist die dreiteilige Anlage der Szene — die eines Liedes — gedacht! Erst die gemächliche Zwiesprache: die Passacaglia in A. Dann die spitzen Einreden des näselnden Nachbars: ein $^4/_4$-Mittelsatz in F. Zuletzt die gemächliche Abfertigung des Störers: und wieder kommt die trauliche Passacaglia in A zurück. Auch die Szene beim Alkalden im zweiten Akte bringt eine alte Form. Das Quartett der Manuela, des Pedro, Toñuelo und Juan Lopez singt dem Tio Lucas einen reizenden Kanon als Schlaflied; Sopran und erster Bass gehen in Dezimen, und dazu Tenor und zweiter Bass in der Engführung. Wie von selbst scheint sich für die Bemühung der Viere der Kanon ergeben zu haben.

Mit grossem Geschick sind charakteristische Lieder in das dichte thematische Ineinander der dramatischen Partieen verflochten, mögen sie auch auf dem Theater nicht die volle charakteristische Wirkung tun, mögen sie auch im Verhältnis zu den Meistersinger-Liedern mehr Stillstand als Bewegung bedeuten. Frasquita singt den koketten Sechsachteltakt aus dem Spanischen Liederbuch: In dem Schatten meiner Locken, und man beobachtet, wie seltsam am Schlusse die Melodik sich verdunkelt, wenn sie weitergeführt wird, wie der Rhythmus sich langsam verschiebt, wenn nun der Corregidor das Wort ergreift. Der Corregidor selbst hat ebenfalls ein Stück aus dem Spanischen Liederbuch: Herz, verzage nicht geschwind. Und zu diesem e-moll-Gesang strebt schon die Musik von der vierten Szene des zweiten Aktes angefangen in fliessenden Linien hin: vom elegischen „Darum sei gescheit Frasquita" ein Schweben zwischen G-dur und e-moll, und das Lied wirkt wie eine leichte Coda. Ebenso künstlerisch geordnet ist das E-dur Duett der Ehegatten: In solchen Abendfeierstunden. Nach den verständigen, bröckeligen Zwischenreden (in C) tritt die geschlossene Form des Liedes auf, der Affekt hat sich beruhigt und im Strome der traurig-süssen Melodie fliesst das Glücksgefühl gesammelt ab. — Der ganze erste Akt ist ein Nebeneinander der delikatesten lyrischen Schönheiten, eine Frucht- und Rebenkette, wie sie sich in duftenden südlichen Gärten hinziehen.

Gleichwie in den Meistersingern fühlt man auch im Corregidor die örtliche Färbung. Doch spiegelt er nicht in dem Masse spanische Gegend und spanisches Leben zurück, wie die Meistersinger die altnürnbergische Stadtkultur. Deutsch ist der Charakter der Musik, nur die Tönung oft bisweilen südlich, und wenn Hugo Wolf auch hier im Gegensatze zum spanischen Liederbuch nationale Rhythmen und Motive mitwirken lässt, so doch meistens ohne deren rassige Ursprünglichkeit, mit der Bitzet sie in der Carmen angewendet hat. Sie sind verdeutscht. Frasquita tanzt, ein Rohr im Winde, im ersten Akte den g-moll Fandango, der, allein getanzt, von Kastagnetten begleitet wird; der eintretende, zuschauende Corregidor gibt Anlass zu einem motivischen Behang des Stückes. Ein Fandango-Rhythmus ist auch das graziöse funkelnde e-moll-Zwischenspiel im zweiten Akt: vielleicht das „Spanischeste" der ganzen Partitur; als Tanz zu zweien

gedacht, stellt er auch zwei Motive gegeneinander und wird ohne Kastagnetten abgespielt. Der Kanon der vier trunkenen und schlaftrunkenen Zecher beim Alkalden („Don Rodrigo") nimmt sein melodisches Motiv (cis-dis-h) aus dem Volkslied Oigo un sospiro („Ich höre einen Seufzer"), und die Romanze „Auf Zamorra geht der Feldzug" ist ein Tango, einer der feurigen Ryhthmen, die der Guitarrista hervorbringt, wenn er über die Saiten reisst, und das Holz mit dem Knöchel schlägt. Das Duett der Eheleute „In solchen Abendfeierstunden" ist einer Habañera nachgebildet. Man vergleiche das leichtfüssige spanische Original und Wolfs deutsche Übersetzung:
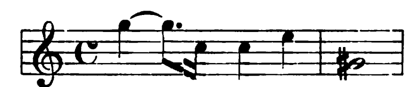


Unschwer zu erkennen, wie das Original in dieser polyphonen Belastung von seinem Temperament und Charakter einbüsst, so zwar, dass manches Ohr die Melodie für — slavisch hielt. Die flüchtigen Gesänge der spanischen Gassen sind hier eben nicht mit der „grossen Guitarre" begleitet, sondern ins grosse moderne Orchester verlegt; aber was sie auch selbst verlieren, sie geben dennoch Farbe ab an das Werk, und wie ein Wolfsches Lied so ist auch die Wolfsche Oper eine eigene kleine Welt mit eigener Atmosphäre.
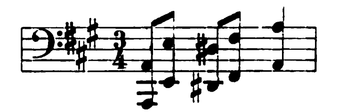
Die nationalen Motive sind freilich in der Minderheit, und Wolfs Fähigkeit eines fast unbegrenzten Ausdruckes für die Schilderung von Personen, ihrer Lagen, ihrer Stimmungen, ihrer Naturumgebung, zeigt sich in der Erfindung eigener zutreffender Motive und deren

sinnvoller Abwandlung. Die Wolfschen Motive mögen, als dramatische betrachtet, nicht immer eine Bewegung ausdrücken, wie die meisten Wagnerschen; auch werden sie nicht vom Munde der handelnden Personen selbst eingeführt, wie die meisten Wagnerschen, und endlich treten sie zu häufig hintereinander auf, d. h. sie haben nicht prinzipiell Seltenheitswert und dadurch erhöhten Ausdruckswert, wie eben bei Wagner. Aber sie haben Individualität durch ihre scharfen Linien, festen Charakter durch die Wahl der Intervalle, weshalb sie ebenso einprägsam als flexionsfähig sind: nicht altgekaufte Phrasen sondern Originale. Mit ihrer Hilfe kann man ein Personenverzeichnis entwerfen, das am kürzesten über Einzelheiten des ganzen Werkes Auskunft gibt.*)

Der Corregidor steht am Eingange des Werkes mit seinem „Initialen-Motiv". Die Wucht der Blechbläser bereitet vielleicht auf eine grössere Tyrannen-Persönlichkeitvor, als sie der alte Herr tatsächlich ist, aber das Motiv zeichnet die herrischen Züge und die Grandezza des Don Eugenio de Zuñiga in unvergessbarer Treue. Wolf selbst fiel es später auf, dass er „dem adeligen Dekadenten" die absteigende Melodielinie gegeben habe,



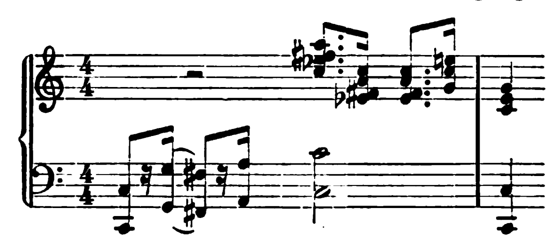
dem Tio Lucas, dem urwüchsigen Paganen und Gegenspieler, die aufwärtstreibende:
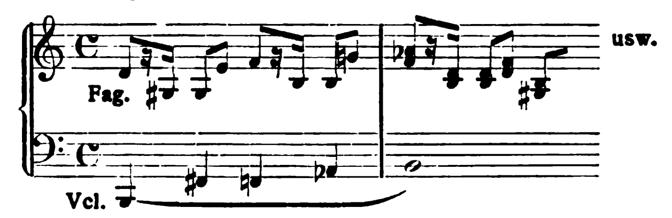


Beide Themen verändern Farbe und Physiognomie, vergrössern sich feierlich, ziehen sich ängstlich zusammen, streiten, kreuzen und jagen sich, verbinden sich mit anderen, sie bestreiten hauptsächlich den thematischen Gehalt der Musik. In wilder Freude stürzt der

*) Der Corregidor ist Tenor-Buffo, Juan Lopez tiefer Bass, Pedro Tenor, Toñuelo Bass, Repela Bass-Buffo, Tio Lucas Bariton, Der Nachbar Tenor, Die Corregidora Sopran, Frasquita Mezzo-Sopran, Die Duenna Alt, Manuela Mezzo-Sopran.

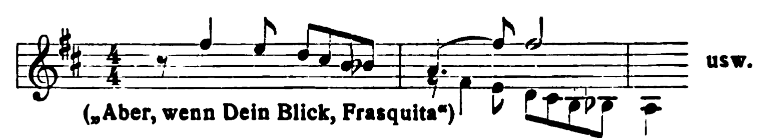
Müller in die Kleider des Corregidor, und man sieht schon aus dem Notenbild, das von Pausen zerrissen ist, den Vorgang:



Der Corregidor schleicht in der Zipfelmütze aus dem Bette in die Küche, noch hat er die wilde Lache des Müllers im Ohr: „Welch toller Spuk?..." und zwei Fagotte treiben mit ihm ihren Schabernack, fugato über dem gespenstischen Müllermotiv hintänzelnd. „Tönender Wilhelm Busch" sagt Richard Batka treffend.



An zwei Stellen vermag es Dichtung und Musik uns mit dem Helden etwas zu versöhnen. Einmal, wenn er Frasquita sein Geständnis macht: in dem schönen D-dur-Satz, aus dem eine zwar senile, aber sinnliche echte Liebe glüht, und dessen imitierendes Übergreifen die wachsende Begierde ausdrückt:



Dann wenn er das Herz verzage nicht geschwind singt, dessen Betrachtungen über das alte la donna è mobile dem lüsternen Fuchs philosophischen Anstrich geben.

Schwer ist der Corregidor zu singen, schwer zu spielen, hat es auch kein Darsteller, nicht der Chor, nicht das Orchester in der Oper leicht. „Ich möchte fast glauben, dieser Tenorbuffo, wie er gerade

Hugo Wolf

Matzen, 22. Dezemb. 895

Vorspiel zum Corregidor

pp
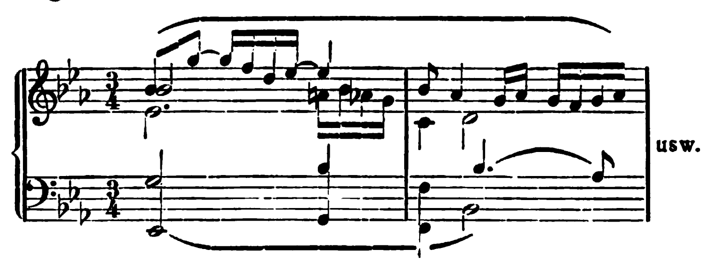
VORSPIEL ZUM CORREGIDOR

für meinen Corregidor nötig ist, muss erst noch geboren, zumindest aber erzogen werden, es sei denn, dass ein glücklicher Zufall einen solchen mir zuführte, der jetzt schon alle die Eigenschaften in sich vereinigte, die sonst vereinzelt nur beim lyrischen, oder Helden-, oder Spiel-Tenor anzutreffen sind. Mein Corregidor muss Eins in Drei und Drei in Eins sein. Er muss in raschem Wechsel Helden-, lyrischer und Spiel-Tenor, sein, kurz er muss ein Weltwunder sein.“ (An Kauffmann, 1896.)

Das Gegenstück zum e-moll Monolog des Corregidor ist der grosse Bariton-Monolog des Tio Lucas im dritten Akte, der wie ein schweres Gewitter erschüttert und befreit, und in seiner ununterbrochenen Steigerung von der ersten dumpfen Beklommenheit bis zum Gewieher eines satanischen Rachedurstes auf fast allen Bühnen eine so unmittelbare Schlagkraft offenbarte, dass es eine Binsenwahrheit wäre von einer bloss „lyrischen“ Begabung zu sprechen, ja dass man dem Komponisten eines so dämonischen, packenden Seelengemäldes noch andere dramatische Treffer zutrauen muss.
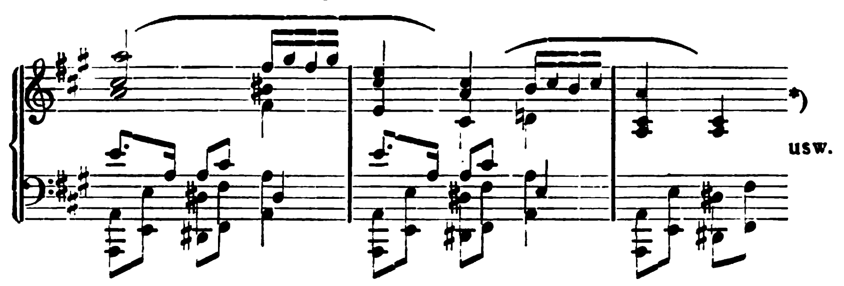
Frasquita war wohl der Liebling des Komponisten, und mehr als sonst fühlt man das innere Ergriffensein des Künstlers, als er diese Figur hinmalte. Sie ist die Heldin, wenn sie auch im vierten Akte zurücktritt; und so oft jemand von ihr spricht, gewinnt die Musik einen sozusagen verliebten lyrischen Schwung, man höre nur die in süsses E-dur getauchten Worte des Nachbarn in der ersten Szene: „dass Frasquita eine schöne, eine wunderschöne Frau“. Man wird auch mit Interesse die Selbstcharakteristik der Frasquita verfolgen, um die sich der Komponist zwar überall, aber hier besonders sorgfältig und erfolgreich bemüht hat. Die ganze dramatische Anlage, die Unausgeglichenheit des Corregidor bringt es mit sich, dass nicht wie vom ersten höflichen „Verzeiht“ des Hans Sachs in den Meistersingern bis zu dessen souveräner Schlusspredigt eine stetig sich hebende Linie verfolgbar ist, die zum Ausdrucke kommt sowohl in der Behandlung des Orchesters, als namentlich in der Führung des Gesanges. Wohl aber hat Frasquita ihre wechselnden, persönlichen Rhythmen, die abhängig sind vom Gefühle, von der Lage, und wie Leporello ganz anders vor Elvira als vor dem Comthur, David ganz anders vor Magdalene als vor Hans Sachs zu reden pflegt, ähnlich

auch Frasquita anders vor ihrem Manne als vor dem Corregidor oder dem Repela. Vor dem Tio Lucas singt sie die einfache Innigkeit des Kommt ein Knabe her des Weges, mit der Stimme des Tio Lucas verbindet sich die ihre zu den friedlichen Terzen und Sexten des Abendduettes: es ist das Glück treuer, guter Menschen. Aber vor dem Corregidor dreht sich die allerliebste „Wetterfahne" nach der anderen Seite, reizt sein Begehren durch den Körper, der sich geschmeidig im Fandango wiegt, verdreht ihm vollends den Kopf mit dem Lied vom Lockenschatten, spielt die Gekränkte und ist das ganz überlegene Weib in dem schnippischen Grazioso des As-dur-Sätzchens: Ach wie haben die Sitten sich doch betrüblich verwandelt! So ist sie, wie bei Alarcón, Schlange und Dämon, und doch „eine gute Frau, ein Engel, ein liebliches Geschöpfchen". Und der goldene Gehalt ihrer Seele, die treue Liebe, spricht aus dem Weberisch geschwellten Klarinettenthema:
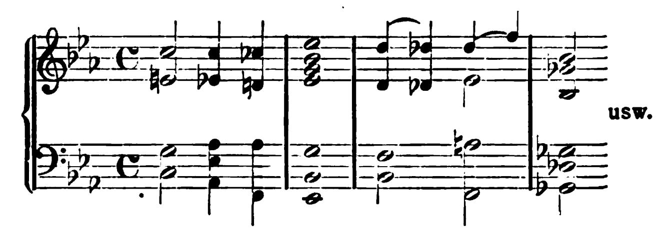


einem Thema, das sie dort begleitet, wo ihre wahre Natur sie leitet, und das getreu der Lage seine Form verändert. Es hebt sich zum grossen lyrischen Schwunge empor in dem „Orchestergeprassel" der Umarmungsszene des ersten Aktes: ein Symbol der vollen Hingabe des Weibes; es meldet sich heimlich an, wenn Frasquita nach der Donnerbüchse greift, ihren Mann zu schützen, und bricht leidenschaftlich hervor, in c-moll, verdüstert und verzerrt, wenn sie bei den Hilfeschreien des Corregidor den Lucas in Gefahr glaubt. Als gute Gegensätze wird man den grossen Monolog Frasquitas im zweiten Akte und die Szene des Traubenschenkens im ersten Akte zwei feingemalte Seelenbilder, vergleichen können. Dort, nach dem „Miniatur-Feuerzauber" in g-moll, die gemütvolle Rede an den Brodeltopf, die (in den Bässen) schlangengleich herankriechenden „bösen Gedanken", die

in Schubertscher Weichheit über Hornquinten hinsingende Sehnsuchtsmelodie: also ein Schwanken zwischen Sorge und Trost. Hier die ein wenig erzwungene Freundlichkeit der Wirtin, wenn sie mit süssem Gesichte, beide Hände hoch erhoben, wie Pomona dem abgeblitzten Caballero zur Versöhnung die ersten Trauben bietet:



So umschliesst Seña Frasquitas Stimme „alle Töne eines sehr ausgedehnten melodiösen Instrumentes“ und Wolf hat seinen ganzen Reichtum verschwendet, um die Navarresin ebenso begehrt als siegreich zu machen: südliche Bellezza, bezaubernues Prickeln, Anmut und Gemüt, die „Schrecklichkeit“ des schönen Weibes ist ihr zu eigen.

Gegen diese Gestalt sticht bedeutsam ab die junonische Schönheit der Corregidora, die in würdigen Rhythmen, gemessen, im Glanze der Posaunen- und Trompetenklänge wie mit einem Heiligenscheine auftritt:
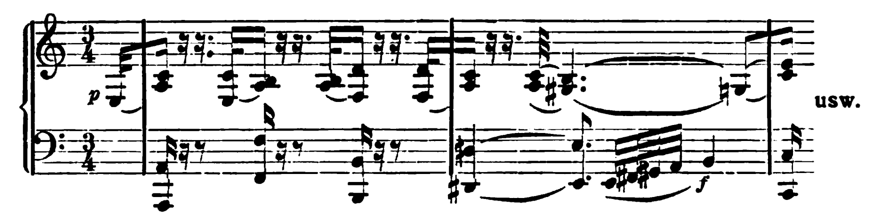


Sie ist immer feierlich; sie rauscht. Sie ist nicht Senna wie die Frasquita, sie ist Donna. Und wenn sie an ihren ehrenwerten Gatten

*) Zugleich ein Bild der Wolfschen Polyphonie. Das hier (in der Tenorstimme) angedeutete Corregidor-Motiv findet sich aber nicht in der Partitur, nur im Klavier-Auszuge. Der Verfasser benutzte eine geschriebene, von Wolf selbst durchgesehene und mit Vortragsbezeichnungen versehene Orchesterpartitur, die zu den Aufführungen im Grazer Stadttheater diente. In der Partitur verbindet sich das Corregidor-Thema nie mit dem Thema der Frasquita
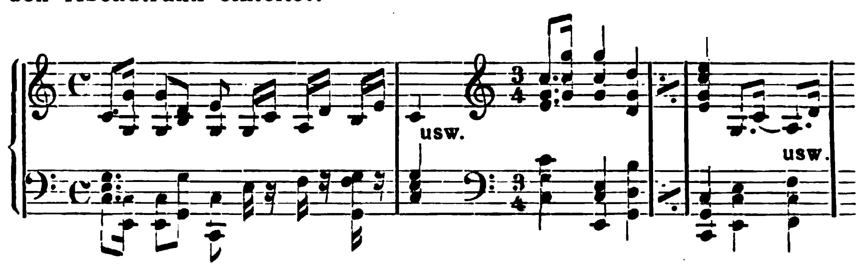
Don Eugenio in der Morgenfrühe die schöne, ironisierende F-dur Anrede hält: Mein Gatte der Corregidor, gibt ihrer Stimme eine imitierende Trompete hinterher feierlichen Nachdruck.

Von den Nebenpersonen ist die wichtigste Repela. Nichts reicht an einen städtischen Amtsdiener hinan, wenn er vor seinem Gebieter einherschreitet, der Müllerin dessen Besuch zu melden. Die Musik führt den Würdenträger sachgemäss ein, wenn er in kopierter Grandezza, doch vorsichtig umherspähend, erscheint, bis ein Niesanfall ihn der Natur zurückgibt:

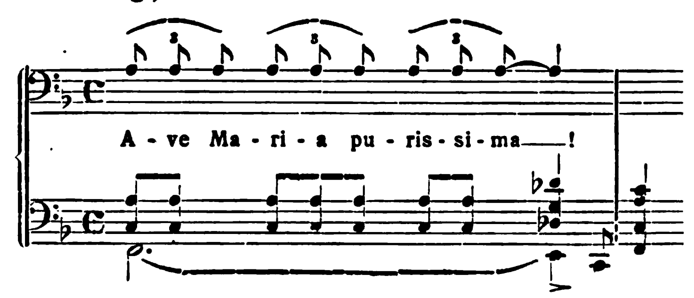


Zu seinen Gesängen gehört eine sich schön emporrankende Achtelmelodie in G, mit der er auf Frasquitas Tugend, unerreichbar hoch wie die Spaliertrauben, anspielt, und die sich dann sinnig wiederholt, wenn Repela seinen nassen Herrn in das Bett der Tugendreichen schickt, wo zugleich die Stimme der Frasquita und die der Violinen wie schützend ihren Bogen drüberziehen. Im letzten Akt improvisiert Repela noch ein Ständchen, grob wie ein richtiges Dienstbotenständchen, denn er will die Duenna wecken, nicht die Sennora.
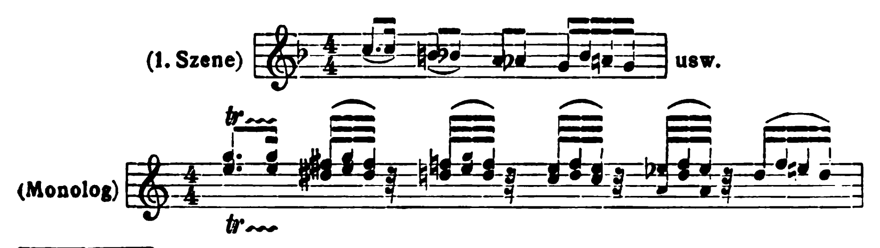
Eine Stufe unter diesem städtischen Justizorgan steht der ewig betrunkene Toñuelo, ein ländliches Justizorgan, ausgezeichnet durch sein rechthaberisches Gerichtsthema, das auch der Alkalde, der Dorfpascha mit ihm teilt, und das massig aufschwillt wenn das Orchester den Abendtrunk einleitet:



Pedro, der Schreiber mit dem Henri quatre, ist als liebenswürdiger Phäak von fast wienerischem Geblüt geschildert, als Wein-Weib- und Gesang-Verehrer, der seine Natur in zwei reizenden Liedern kundtut: Ich und mein holdselig's Weibchen, dessen pikante Melodik Wolf zuerst von einem Männerchor begleiten liess (einen Chor, den er später mit Recht gestrichen hat) und in dem flotten weinseligen Cantus Wenn Dich Einer küssen will, das zwei wacklige Fagotte schon sehr anzüglich stützen und begleiten. — Selbst der Nachtwächter, als Romane ein feinerer Bassist denn seine deutschen Amtsbrüder, die meistens auf einem Tone psalmodieren, ist nicht ohne Charakteristik geblieben, wenngleich sein Ave purissima, so stimmungsvoll es anhebt und verklingt, durch allzu kunstvolle Harmonieen sich windet.*)
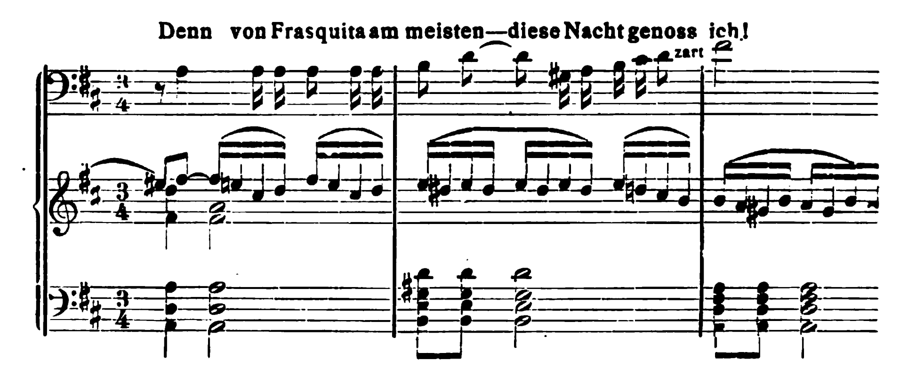


Auch die dicke Manuela mit der weinroten Nase ist durch ein paar Striche individualisiert, und der näselnde Nachbar vertritt sozusagen den Typus der bösen Zunge. Wenn er den Tio Lucas in der ersten Szene ausholen möchte, macht ein gestopftes Horn feindselige Bemerkungen, und sein Motiv, dort jesuitisch-fromm, verfolgt den Tio Lucas als leibhaftiger böser Dorfklatsch im grossen Monologe:



*) Von Interesse ist die Mischharmonie, die sich hier ergibt. Wenn auf das letzte Viertel zu e, g, des, noch das a des Sängers klingt, hört sich der

Überall reagiert, wie wir sehen, der Musiker aufs feinste, wo es sich um die Darlegung seelischer Zustände oder Prozesse handelt, immer ist er der scharfe Menschenbeobachter, als den wir ihn schon in den Liedern kennen lernten, und nur einem Psychologen wie ihm konnte die Menschwerdung der Figuren des Spieles gelingen und dies ist ein dramatisches Vermögen. Auch die Singstimme weist die „psychologische" Deklamation, die Hebung und Senkung auf, die der inneren oder äusseren Lage entspricht, und ihre feingezogene, von der Harmonie gekräuselte Linie erinnert an die der italienischen Lieder: ein leichter unpathetischer, moderner Konversationston. Man höre als ein Beispiel Repela an, wie er mit leiser Genugtuung und ironischer Eitelkeit im vierten Akte gesteht:



Das ist ein echt wolfischer Deklamationstreffer. Das Wörtchen ich, im höchsten Tone des Bariton geflötet, erhält seinen Humor durch den Terzensprung (d-fis) bei gleichzeitigem Harmoniewechsel und durch seine kontrastierende Dauer: die halbe Note gegen vorhergehende Achtel und Sechszehntel. Aber Feinheiten wie diese, an denen die Partitur überreich ist, haben auch die Fehler ihrer Vorzüge. Einmal, sind sie so recht deutlich nur im Musikzimmer oder Konzertsaal, und das Orchester müsste so diskret als nur möglich spielen: das Deutlichkeitsprinzip des musikalischen Dramas ist durch über-

---

Akkord wie der Dominant (Terzquart-) Akkord von D an: e. cis. g. a. Allein das aufs letzte Achtel im Basse eintretende C-Fundament, bezieht ihn in die F-Tonalität.

feinerte Kultur der Deklamation gefährdet. Zum anderen wird der subtile Gesprächston erst dann als solcher empfunden, wenn breitere Cantilenen, grösser angelegte, schwungvolle lyrische Rhythmen ihn durchbrechen; die Lieder des Pagen, und die ruhigfliessende Arie der Gräfin, Walthers Preislied, Sachsens Wahnmonolog sind Musterbeispiele dafür, wie der Konversationston bewegter Szenen durch Kontraste artistisch wirksam gefördert wird: er darf nicht in Permanenz erklärt werden. Zumal, wo ein modernes polyphon gehaltenes Orchester arbeitet. Und daran leidet die feingezackte, durchaus wahre und treffende Gesangsführung im Corregidor. Die Handschrift des Lyrikers ist zu klein.

Hugo Wolf hat das Schwergewicht des musikalischen Gehaltes, Personen- und Sachencharakteristik in das Orchester gelegt, so dass dessen wunderbare Sprachfähigkeit die Aufmerksamkeit stellenweise in zu reichlichem Masse auf sich lenkt, und, fast durchaus polyphon gehalten, selten mit einfachen Akkorden begleitend, mehr über die Sänger zu sagen scheint, als die Sänger über sich selbst. Das Corregidor-Orchester ist gross, grösser als das Meistersinger-Orchester, denn es umfasst: 2 Flöten und kleine Flöte, 2 Oboen und Englisch Horn, 2 Fagotte, 2 Klarinetten und Bassklarinette, 4 Hörner 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Streichquintett, Harfe, 1 Paukenpaar, kleine und grosse Trommel, Triangel, Becken, sowie 3 Trompeten und 2 Hörner als Bühnenmusik.*) Doch es kommt nicht auf die Grösse, sondern auf die Verwendung des Apparates an. Die Wolfsche Partitur, fast tremolofrei, zeigt ein fortlaufendes thematisches Gespinst, denn ohne die neue Polyphonie, aus der die volle beseelte Schönheit des Orchesterklanges kommt, war einem deutschen Musikergewissen in der nachwagnerischen Zeit die Arbeit nicht gut denkbar. „Bizet hat es viel leichter gehabt als ich," beklagte sich Wolf einmal bei Löwe; „denn in der Carmen arbeitet er ohne Polyphonie; mir steht sie im Wege, und wenn ich sie im Orchester auch noch so zart behandle, es ist doch recht schwer!" Dennoch freute sich der Musiker daran, neue Kontrapunkte ins Orchester setzen zu können, und hielt

*) Dem Meistersinger-Orchester fehlen: das Englisch Horn, die Bassklarinette, die kleine Trommel; dagegen kommt das Glockenspiel, eine Laute und reichere Bühnenmusik hinzu.

den ganzen Satz, der manchem Ohre etwas vom Geiste des Klavieres zu verraten scheint, zum grössten Teile für gelungen, so dass er später nur stellenweise die dichtverwachsene Thematik lüftete. Wiederum ist hier das Übergewicht des Musikers über den Musikdramatiker zu fühlen.

Der Dirigent hat es freilich in der Hand, die Dynamik des Orchesters zu regulieren, wenn er mit der Eigenart Wolfs genügend vertraut ist. Überdies ist namentlich die Musik des ersten Aktes auf einen fein-poetischen, duftigen Ton gestimmt, und erst in den folgenden Teilen empfindet man gehäufte Dicke und Schwere, auch zu dunkle Grundtönung. Das erste Vorspiel, halb erklärend, halb verklärend, erzählt zuerst die Handlung in Kürze, wobei ein gewundenes, sich einbohrendes Motiv der tiefen Klarinetten und Fagotte hörbar wird: der Corregidor als Ehestörer.

Die Anlage des Stückes fiel nicht ganz nach der ursprünglichen Absicht Wolfs aus: es führt ein in der Oper nicht mehr wiederkehrendes schönes Gesangsthema ein und steigert sich zu triumphalem C-dur-Schlusse: — allerdings ohne innere Entwicklung, weshalb es nicht unangebracht gewesen wäre, es abklingen zu lassen und mit der ersten Szene zu verbinden. Prachtvoll klingt das erste (Fis-dur-) Finale mit der feierlichen Einzugsmusik des Bischofes aus, echte Finalemusik, in der die katholische Note durchfühlbar ist, und die ihre volle Bedeutung erst erhalten hätte, wenn die Figur des Bischofes nicht auf eine Statistenrolle herabgedrückt worden, sondern zum Mittelpunkt eines grossen Ensembles geworden wäre. So ist die Musik hier nicht Handlung, sondern nur Musik, prachtvolle Musik: ein „Ohrenschmaus" wie R. Batka sagt. Mit Geschick ist dagegen das Zwischenspiel in e-moll in den zweiten Akt eingepasst, eine spanische Rapsodie im kleinen, die die Verwandlungspause füllt, indem sie die Stimmung weiterführt. In seiner runden Form, seinem lebendigen nationalen Elan, der luftigen Instrumentierung, der leichten Profilierung fällt es, man möchte fast sagen, entzückend aus dem Gesamtstile des Werkes. Häufig wird es auch als Konzertstück vorgetragen und verfehlt niemals — am Schlusse reizt noch ein pikantes Wiegen zwischen Dur und (scheinbarem) Moll — seine Wirkung. Das grosse Zwischenspiel im dritten Akte (a-moll) ist von der



DER CORREGIDOR
Zeichnung von Rolf Winkler

Szene unlösbar: wuchtigste dramatische Musik. Es führt Tio Lucas vom Alkalden nach Hause, in die Mühle zurück. Repelas Motiv jagt im Basse dahin ($^6/_8$-Rhythmus), über ihm schwebt das „halb irrsinnige" Oboesolo: die suchende Frasquita. „Beide ermatten. Das Motiv des Tio Lucas taucht in den Bässen auf. Er denkt der glücklichen Stunde abends vorher: in solchen Abendfeierstunden, und wie Tonuelo ihn grausam entführte. Mit demselben festen Entschlusse tritt er wieder vor die Türe und findet sie verschlossen. Nun gehts los." (An Rosa Mayreder, 13. Juni 1895.)

Auch von den wenigen Chören und Ensembles liesse sich das Charakteristische sagen: der Ausdruck ist immer situationsgemäss, die Deklamation bis in die einzelnen Stimmen hinein gewissenhaft; doch entbehren sie (im vierten Akte namentlich) des leicht plaudernden Flusses der Spieloper oder doch eines wirksamen Klanggegensatzes. Das fröhliche zweite Chorfinale bricht zu eilig ab, und der kunstvoll verschlungene (kanonische) Schlusschor „Guten Morgen edle Donna" gibt keine Krönung durch breite Entwicklung der Klangmassen, wie es das Finale des Figaro oder das des Barbiers von Bagdad tut: auch hier überwiegt der „Musikkünstler" den Musikdramatiker.

Und so wie hier könnte man das ganze Werk preisen und tadeln zugleich. Überall hört man die vollen Harfengriffe des Musikers, den reichen Melodiker, den eigenartigen Harmoniker, den artistischen Musiker, den dichterischen Musiker; aber leider nicht überall den Theater-Musiker. Es ist kein Wunder, wie man nochmals betonen muss. Denn Wolf war schon ein fertiger Meister der Lyrik, als er seine erste Oper schrieb, zu lange gewohnt, die Empfindung in die kleineren Formen zu giessen, als dass er mit einem Schlage weitgliederiger Proportionen, grosser rhythmischer Aufbaue, komplementärer Farbengebung, kurz: grosser Formen fähig gewesen wäre. So ist der Corregidor, wenn man grell werden darf, um deutlich zu sein, ein vielteiliges Wolfsches Lied mit Orchester und Szene. Und wer Wolf kennt, wird in diesem grossen Liede alle Elemente der komplexen Wolfschen Persönlichkeit wiederfinden, die ihn in den kleinen bewegt hatten: den alles ahnenden Psychologen, den gemütvollen Poeten, den humorvollen Schilderer, den phantasievollen Maler, die dämonische Gewalt des Temperamentes. Das Theater-

publikum aber, das keinen relativen, sondern einen absoluten Standpunkt einnimmt, wird nicht durchgehends von innewohnenden Kräften der dramatischen Magie mitgerissen, und es müsste seine Einstellung zu den Werken erst erlernen: eine Arbeit, die immer Zeit braucht. Daraus erklärt sich das Geschick des Corregidor, der über viele Bühnen gegangen, und doch in keinem Repertoire, bis heute wenigstens, stehen geblieben ist, der öfter wieder zurückkehrt und es auch wert ist, nicht vergessen zu werden.

Kaum ein halbes Jahr war seit Beendigung des Corregidor vergangen, als er schon aufgeführt wurde. Aber wie man oft durch die Erfüllung seiner Wünsche gestraft wird, so erging es auch Hugo Wolf, der unter der ersten Aufführung ebenso schmerzlich litt, als er sie herbeigewünscht hatte. Nichts hätte er lieber gesehen, als dass sein Corregidor in Wien die Feuertaufe empfangen hätte, weshalb er schon im Herbste 1895 Wilhelm Jahn, damals Direktor des Hofoperntheaters, zu gewinnen suchte; allein die geringen Aussichten wurden immer geringer, und auch Verhandlungen mit den Bühnen in Prag und Berlin blieben vorläufig ohne Ergebnis. Da entschied er sich denn, dem Drängen seiner süddeutschen Freunde nachgebend, für die alte Theaterstadt Mannheim, die mit Schillers und Wagners Namen verknüpft ist, und wo Hermann Goetz' Oper Der Widerspenstigen Zähmung, die Wolf sehr verehrte, zum ersten Male in die Öffentlichkeit trat. Seltsame und doch begreifliche Widersprüche begegnen uns in Wolfs Äusserungen aus dieser Zeit. Mit Zuversicht erhofft er einen starken, einen „Riesenerfolg" des Corregidor; doch nichts von dem Publikum, das den Erfolg schaffen soll. Im Gegensatz zum Wagnerschen Vertrauen, denkt er wie Nietzsche souveränverächtlich von dem „Nachbarn" im Theater*), oder fast so feindlich wie der ältere (Ruiz de) Alarcón, der den ersten Teil seiner Komödien mit einer Ansprache „an den Pöbel" eröffnet und ihn als wildes Tier behandelte. Doch eben für den „Nachbarn", eben für den „Pöbel"

*) In einem Briefe an Rosa Mayreder zitiert Wolf Nietzsches Aussprüche gegen das Theater (Nietzsche contra Wagner) und meint, dass er selbst den Nachbarn im Corregidor aus psychologischen Gründen mit einem feindseligen Ausdrucke behandelt habe, da Lucas ihn hasse, wenn nicht verachte.

hatte Wolf sein ganzes Temperament ein halbes Lebensjahr lang angespannt. Die Oper sollte das Publikum ergreifen, aber von der Realität eines grossen Teiles fühlt der Komponist sich abgestossen: eine Erscheinung, wie sie auch bei theoretischen Sozialisten auftritt, und wobei immer vergessen wird, dass man das Publikum verachtet, zu dem doch jeder gehört.

Die Verhandlungen mit der Mannheimer Intendanz führten also zu einem glücklichen Ergebnis; aber die Jahreszeit, erzählt Rosa Mayreder, war schon sehr vorgeschritten und vor Anfang Mai (1896) konnte die Aufführung nicht ermöglicht werden. Wolf selbst begann wieder „zu erkalten — vielleicht in der Vorempfindung der tausend Plackereien und Ärgernisse, die ihn erwarteten". Nach seiner Rückkehr aus Matzen wohnte er drei Monate lang bei Mayreders, bis nämlich eine eigene passende, stille Wohnung für ihn aufgetrieben war, und inzwischen beschäftigte er sich dort mit den Korrekturen des Klavierauszuges, der bei der Firma K. F. Heckel in Mannheim erscheinen sollte.*) Wegen des Stiches und Druckes verkehrte er, trotz Heckels Abrathen, direkt mit der Röderschen Notenstecherei in Leipzig, was ihm nur viele Scherereien machte. Inzwischen hatte Dr. Potpeschnigg in Graz von dem tüchtigen Kopisten Maresch die Orchesterstimmen aus der Partitur schreiben lassen. Aber „fast das ganze Notenmaterial" — erzählt Frau Mayreder — „ging von Graz nach Mannheim, ohne dass es Wolf geprüft hätte. Er war für dergleichen mechanische Arbeiten nicht geschaffen; sie ermüdeten ihn unverhältnismässig, da er trotz seiner Genauigkeit und Sauberkeit die äussersten Anstrengungen machen musste, um damit zustande zu kommen. Gleichzeitig nahm ihn seine Wohnungsangelegenheit übermässig in Anspruch. Die unvermeidlichen Komplikationen hatten sich eingestellt; er besass unversehens zwei Wohnungen auf einmal

*) Die Firma Heckel hatte sich erboten, den Klavierauszug in Verlag zu nehmen, oder die Kosten für dessen Herstellung vorzuschiessen und den Vertrieb kommissionsweise zu übernehmen. Diesen zweiten Vorschlag nahm Wolf an, unter der Bedingung, dass auch seine Lieder (bis auf das Elfenlied) bei Heckel erscheinen. Für den Corregidor bestimmte Wolf die Quartausgabe; das Titelblatt, an dem er viele Freude hatte, wurde von Frl. Henriette Potpeschnigg gezeichnet.

und kam nur mit knapper Not ohne gerichtliche Intervention und Geldverlust davon. Mitten in diesen Wirren und schwebenden Fragen erwachte mit den ersten sonnigwarmen Tagen die Lust nach neuen Liedern in ihm.“ Er schüttelte die Sorgen ab, soweit er konnte, ging fort nach seinem Perchtolsdorfer Asyl, wo er vom 25. März bis zum 30. April 1896 die 24 Gesänge der zweiten italienischen Liederreihe schrieb — trotz heilloser Beschäftigung mit den Korrekturen und unterbrochen von „mörderischem Schnupfen“ und „ekligem Rachenkatarrh“.

Aber unterdessen wurde es in Mannheim mit den Proben Ernst, und aus seinen Liedern und seinem Tuskulum musste Wolf fort in die so reale Welt des Theaters, für die er so wenig geschaffen war. Unter allerhand Ausflüchten hatte er, entgegen seiner ersten Zusage, der Aufführung fern bleiben wollen, bis ihm Grohe vorstellte, wie notwendig seine Anwesenheit sei, und dass es ihm feig vorkomme, wenn ein Vater sein Kind im Stiche lasse. Da reiste Wolf denn ab, aber noch auf der Reise zögerte er (in Stuttgart), bis ihn Kapellmeister Röhr selbst durch dringende Bitten herbeirief. Ohne ihn wäre an eine Aufführung in absehbarer Zeit gar nicht zu denken gewesen, die Stimmen wimmelten von Fehlern; Wolf selbst aber kam mit überreizten Nerven und übermüdet in Mannheim an. Gleich vom Bahnhofe weg wurde er in eine Probe zitiert, die er mit den Holzbläsern abhalten sollte, und da sei es, wie Grohe erzählt, nun sehr absonderlich zugegangen. „Wolf habe sich, so berichtete man mir, im Dirigieren derart ungeschickt benommen, dass einzelne Musiker zu dem Verdacht gelangten, er sei gar nicht der Komponist seiner Oper oder habe sie zum mindesten nicht selbst instrumentiert!“ Überhaupt geriet der sensible und theaterfremde Künstler mit der praktischen Theaterhandwerkerei wiederholt in Konflikt, und schon das Bewusstsein, von Sängern und Kapellmeistern abhängig zu sein, „erzeugte in ihm eine latente Feindseligkeit“. Er war nicht der geschmeidige Mann, einen Sänger durch huldreiches Achselklopfen „aufzumuntern“, dazu kam, dass der Stil des Werkes zu eigenartig war, als dass sich die Darsteller und Musiker gleich zu Hause gefühlt hätten. „Bei den folgenden Klavierproben mit den Solisten stellte Wolf zwar seinen Mann, aber es gab genug beleidigte Mienen der

Sänger und namentlich der Sängerinnen, wenn er ihre Versehen mitunter in etwas derbem steirischen Ton und mit der ihm eigenen Offenheit zu rügen hatte.“ Der Darsteller des Repela, der bei der Aufführung mit dieser Lieblingsfigur Wolfs einen glänzenden Sieg davontrug, hatte zuerst erklärt, dergleichen könne man überhaupt nicht singen, weshalb er die Rolle zurückweisen zu dürfen glaubte. Überall sah Wolf wirkliche oder eingebildete Widerstände, ja einmal geriet er ausser sich, als er durch Heckels Fenster den Orchesterdiener, der ihn zu einer Probe rief, nach seiner Wohnung „schlendernd“ gehen sah. Mehr als einmal drohte eine Revolution auszubrechen, die die ganze Aufführung in Frage stellte, und oft musste der Intendant Dr. Bassermann in seiner liebenswürdig-ausgleichenden Weise eingreifen; gelegentlich kam es auch zu Reibungen mit dem Kapellmeister Hugo Röhr, der sich die grösste Mühe gab, aber im Punkte der Temponahme oft anderer Ansicht war als Wolf. Den äusserst reizbar gewordenen Freund mussten Grohe und Heckel wiederholt beschwichtigen, und dieser war auch, wenn er jemanden durch eine unwirsche Bemerkung verletzt hatte, hinterher stets bereit, die Sache durch gütiges Zureden wieder beizulegen. Am liebsten aber spielte Wolf vor und gab jedem, der es hören wollte, das Lied „Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen“ aus dem eben komponierten zweiten Band der Italiener zum besten, „wobei es ihm ein besonderes Vergnügen bereitete, das heikle Nachspiel des Klaviers mit verblüffender Virtuosität herauszubringen“; ja am 22. Mai, zu Wagners Geburtstag, spielte er in Heckels Kloviersaal Herrn Emil Heckel sen., dessen beiden Söhnen und Grohe den vollständigen zweiten Band der Italiener aus dem Manuskript „in unvergesslicher ergreifender Weise“ vor. Fast schien es, als stünden ihm diese seine jüngsten Kinder viel näher und seien ihm wichtiger als die ganze Première des Corregidor. Auffallend war auch sein Verhalten bei den Proben des Werkes, denen er, wie es scheint, nur als Musiker Aufmerksamkeit schenkte, während er in dramaturgischen Fragen zumeist versagte. Als der die Regie selbst führende Intendant sich Wolfs Urteil erbat über eine wesentliche Abänderung des szenischen Bildes, zeigte es sich, wie Karl Heckel erzählt, dass diese Veränderung Wolf nicht nur nicht aufgefallen war, sondern dass er dem Bühnen-

bilde überhaupt noch keinen Blick zugewendet hatte. Er wehrte es ab, auf die gestellte Frage überhaupt einzugehen; denn die Szene — das sei Sache der Textdichterin, nicht die seine. Ein Verhalten, das auch für das überwiegend musikalische Verhältnis Wolfs zu seinem Werk bezeichnend ist. Als nichts recht klappen wollte, wurde die Aufführung verschoben: vom 24. auf den 31. Mai, zuletzt auf Sonntag den 7. Juni, also in die ungünstigste Theaterzeit hinein. Schon hatte Heckel, der sah, wie Wolf gepeinigt war, mit ihm beraten und schon einen Modus gefunden, wie man das Werk zurückziehen könne — da schwieg Wolf plötzlich, tief erschüttert: man sah ihm die Schwere des Entschlusses, das Gefühl der Verantwortung vom Gesichte ab, und von da an zeigte er sich besänftigendem Zureden viel geneigter.

Der Tag der Aufführung kam.*) Weder war Wolf zu bewegen, beim Intendanten in der Proszeniumsloge zu sitzen — er wollte sich die Illusion nicht zerstören lassen, und sein Werk einmal selbst geniessen — noch war er zu bewegen, seinen Frack anzuziehen, er ging im lichtgrauen Sommeranzug ins Theater: in sich gekehrt, scheu und bleich sass der kleine Mann oben auf der zweiten Gallerie, nur Dr. Potpeschnigg durfte in seiner Nähe bleiben. Aus nah und fern war das Häuflein seiner Getreuen herbeigeeilt, auch war mit ihrem Gatten die Dichterin Rosa Mayreder erschienen, der wir eine warme, lebendige Schilderung der Mannheimer Tage verdanken. Hugo Röhr leitete die Aufführung mit Temperament, und obwohl ihm Wolfs Stil noch zu neu war, um ihm ganz gerecht zu werden, brachte er die Schönheiten des Werkes zur Wirkung und Geltung. Vortrefflich hielten sich Kromer als Tio Lucas, Anna Sorger als Corregidora, Marx als Repela und Regisseur Hildebrandt als Tonuelo; Hans Rüdiger, ein sonst vorzüglicher Sänger, mochte mit dem Corregidor nicht die ihm ganz zusagende Partie gefunden haben. Lebhaft beklagte Wolf, dass nicht Frau Sorger, die dazu berufen schien, sondern eine Anfängerin die Frasquita sang. Die Aufführung wurde mit grosser Wärme aufgenommen. Als Frau Mayreder nach dem zweiten Akte einen Besuch auf der zweiten

*) In sinniger Weise hatte die Intendanz dem Corregidor eine Aufführung der Meistersinger vorangehen lassen. Wolf, enthusiastisch ergriffen, dankte am Schluss den Künstlern mit Tränen in den Augen.

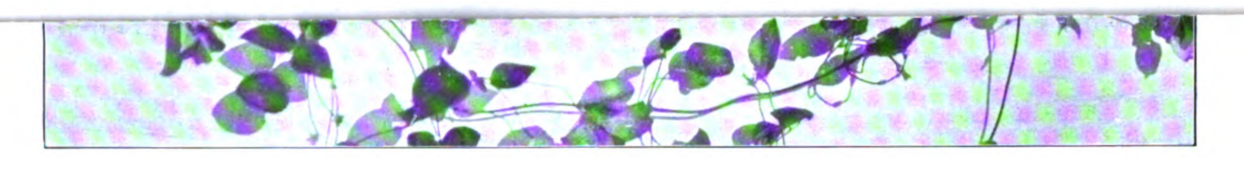


Gallerie machte, sah sie Wolf im Halbdunkel ganz versunken sitzen; er bemerkt sie, steht auf, sieht sie stumm an und fällt seiner Dichterin weinend um den Hals. „Und eine solche Gewalt ging von diesen Tränen aus, dass sich tiefe Rührung aller Umstehenden bemächtigte und kein Auge trocken blieb.“ Das war Wolfs Dank und Lohn. Um keinen Preis war er zu bewegen, sich dem Publikum zu zeigen: ganz im Gegensatz zu manchem seiner komponierenden Kollegen, die es kaum erwarten können, bis sie der Beifall ruft. Umsonst redete man auf ihn ein, und erst bis man die Formel fand: „er sei es seinem Werke schuldig“, der Erfolg sei sonst nicht „manifest“, liess er sich umstimmen und betrat nach dem dritten Akte — die Sänger waren schon wiederholt gerufen worden — die Bühne. Rosa Mayreder schildert, wie er „in tiefem Ernst, schwermütig feierlich“ dort stand, „auf seinem bleichen Gesichte die Spuren der Erschütterung, unter der seine Seele bebte.“ Gegen die Lorbeerkränze aber verhielt er sich ganz gleichgültig. Hätte Grohe sie nicht in seine Wohnung schaffen lassen, Wolf hätte sie kaum beachtet; nur die Kranzschleife des Mannheimer Wagner-Vereins hat er an sich genommen.

Nach der Aufführung vereinigten sich Wolfs Freunde und einige Künstler unter dem Vorsitze des Intendanten zu einer festlichen Runde in einem öffentlichen Lokale. Wolf wurde in begeisterten Reden gefeiert, obwohl er für „Gefeiertwerden“ kein Verständnis hatte. Nur seinen Freunden zuliebe, meint Grohe, sei er gekommen, und in einigen schlichten Worten — „die Mannheimer Tage seien im Buche seines Lebens mit goldenen Lettern eingetragen“ — dankte er für die Beweise von Liebe und Verehrung. Als Heckel toastiert hatte: die Stadt Mannheim habe trotz ihren geringeren Mitteln eine Tat vollbracht, auf die sie stolz sein könne — drückte Wolf dem Redner leise seine Zustimmung aus. Viele seiner auswärtigen Freunde hätten die Aufführung ungünstiger beurteilt, sagte er; „ich nicht.“ Tragikomisch aber war es, dass Wolf den einzigen realen Gewinn, den ihm die Aufführung brachte, das Honorar von 200 Mark — verlor. Trotz eifriger Nachforschungen wollte sich der Mammon, der sich überhaupt ungern zu Wolf gesellte, nicht finden lassen, und das Angebot eines Freundes ihm den Verlust zu ersetzen, wies Wolf zurück.

Schon nach der ersten Aufführung des Corregidor war Wolf von Mannheim abgereist. Man gab das Werk ein zweites Mal, doch sah er es weder dort, noch auf einer anderen Bühne mehr; aber er hatte noch lange mit ihm zu schaffen, ja es blieb sein Sorgenkind bis ans Ende. Nach einem Aufenthalt in Matzen und einem Ausflug nach Cortina reiste er nach Graz, wo er die letzten Wochen des August 1896 bei Dr. Potpeschnigg zubrachte, um mit dessen Hilfe die neuen autographierten Stimmen mit der korrigierten Partitur zu kollationieren. Ähnliche Arbeiten beschäftigten ihn bis zum November, vor allem aber die künstlerische Revision des Werkes. Denn kaum hatte die Mannheimer Theaterintendanz die Partitur zurückgesendet, als Wolf — im Juli noch — mit Veränderungen „in puncto Dynamik“, „in puncto Vortrags- und Tempobezeichnungen“, und mit der Lichtung einiger Stellen der Instrumentation beginnt. Später erfolgten auch kompositorische Veränderungen. So schreibt er an Grohe (5. März 1897): „Gestern habe ich die letzten vierzehn Takte vom ersten Akt Corregidor in der Instrumentation gänzlich umgeändert, allen unnützen störenden Pomp, so weit es anging, daraus entfernt, und das Bischofmotiv wegen des vierten Aktes glänzend dominieren lassen. Das wird die Sache um vieles besser machen.“

Es handelt sich hier um eine Novation, die in den vierten Akt eingerückt wurde. Handlung und Musik ändern sich: Eben will der Corregidor den Tio Lucas binden und abführen lassen, als die Morgenglocken ertönen, die Donna Mercedes den Gedanken eingeben, mit Frasquita zum Bischof zu gehen und „seinem frommen Richterwort das Gescheh’ne zu unterbreiten.“ Diese Absicht erschreckt den Corregidor derart, dass er lieber klein beigibt, wodurch es gleich zum Schlusse kommt, und die ganze Erzählung der Dienerschaft entfällt; von den Worten des Corregidor „Ja Sennora“ einschliesslich, d. i. von Seite 186 des Klavierauszuges (letzte Zeile) an, bis zu den Worten der Mercedas „Und ich rat euch“ auf Seite 201 letzte Zeile reicht die Kürzung, und an Stelle der 14 Seiten werden die 64 Takte der Variante eingeschoben. Tiefe Glockenklänge verbreiten eine friedliche Morgenstimmung und geben einen feierlichen Ausklang: so wirkt wenigstens der Geist des im Spiele ganz unterdrückten Bischofs segensvoll mit. Musikalisch ist die Szene sehr sinnig ausgeführt



GEDENKTAFEL VON FRANZ SEIFERT AM JÄGERHÄUSL IM MATZENPARK

worden, denn „die Stelle Dieser Glocken Morgengruss ist auf das Bischofmotiv im Schlussmarsch vom ersten Akt, das dort nur die Rolle eines Kontrapunktes spielt, komponiert und gleichzeitig verquickt mit der Begleitung des italienischen Liedes Und steht ihr morgens auf vom Bette. Das macht sich sehr gut." (An Grohe, 24. Febr. 1897).

Diese Änderung, die das erzählerische Moment des Aktes ausmerzt, und den erwähnten Kontrapunkt der Streicher motivisch zu Ehren bringt, war von Wolf vorgenommen worden: auf Anraten des Hofopernkapellmeisters Joh. Nep. Fuchs, eines gewiegten Theaterpraktikers, der sich für Wolf und sein Werk lebhaft interessierte und einer Aufführung in Wien das Wort redete. Wolf spielte ihm die Oper vor und Fuchs riet noch zu einer zweiten Änderung ein, nämlich zur Verlängerung des Vorspieles des dritten Aktes damit die folgende Nachstimmung besser vorbereitet werde. Das tat denn Wolf auch, komponierte 47 einleitende Takte neu, so dass die ganze Einleitung neu 52 Takte zählte, und hoffte nach alledem, es werde nun „das verfluchte Gewäsche über Längen, Stagnation usw. wohl ein Ende haben und der arme Corregidor bühnenfähig werden." (An Grohe, 30. Jan. 1897.)

In dieser neuen Fassung ist der Corregidor am 29. April 1898 in Strassburg gegeben worden (Kapellmeister Lohse, Regisseur Dr. Krückl); die Aufführung wird als gut geschildert, doch abermals schwebt ein Unstern über dem Werke, denn wieder erscheint es am Ende einer Saison, und es kam nur zu einer Wiederholung am 13. Mai. Die neue Bearbeitung aber sollte nach Wolfs Willensmeinung nur für die Bühnen gelten, weshalb das Werk auch bei Heckel in zwei Ausgaben, der ursprünglichen und der Bühnenausgabe erscheinen sollte, ja Wolf glaubte fest daran, dass die Zeit kommen werde — „und vielleicht erleben wir sie noch" — wo man den Corregidor in der Urgestalt geben werde.

Dass die Urgestalt des Werkes jedenfalls einer fremden Bearbeitung vorzuziehen sei, bewiesen die Aufführungen in Wien, die Wolf freilich nicht mehr erlebte, und die am 18. Februar 1904 unter der Leitung Gustav Mahlers zustande kamen. Schon als Mahler 1897 seine neue Stellung am k. k. Hoftheater antrat, war er mit Wolf

in Verbindung getreten, und zeigte sich dem Corregidor so geneigt, dass Wolf, von frohen Hoffnungen erfüllt, am 4. Juni 1897 an seine Mutter nach Hause schrieb: „Der Corregidor wird in der kommenden Saison nun sicherlich aufgeführt. Ich habe heute die bestimmte Zusicherung von dem neuen Kapellmeister Mahler (ein alter Freund von mir) erhalten. Mahler ist jetzt der Allmächtige in der Wiener Oper. Er selbst wird mein Werk einstudieren und dirigieren, was mir um so erwünschter ist, da Mahler, wie kein anderer, berufen ist, auf meine Intentionen einzugehen." Ende Januar oder Anfang Februar 1898 sollte die Aufführung stattfinden; allein die Dinge nahmen eine andere Wendung und an Stelle des Corregidor wurde Rubinsteins Dämon zur Novität des Jahres 1898 bestimmt, eine Enttäuschung, die Wolf besonders tief und schmerzlich erregte. Wahrscheinlich ist auch, dass die Oper, wenn sie damals, oder 1896, wie es nahe daran war, aufgeführt worden wäre, vom Publikum unter einer anderen Optik: als Erstling eines jungen Wiener Komponisten aufgenommen worden wäre, und schon die Tatsache der Aufführung in Wien, vom Erfolge abgesehen, dem Tondichter neue Schwungkraft gegeben hätte*) Nach dem Tode Wolfs erwartete das Publikum, wie es schon zu kommen pflegt, vom Werke mehr Sensationen als Schönheiten und fühlte sich enttäuscht, als Sensationen ausblieben, umsomehr als die Frische des Ganzen gelitten haben mochte. Wir kennen die Gründe nicht, die zur Absetzung des Corregidor damals führten, vermuten aber, dass sie im Werke selbst gelegen haben dürften, wie aus der Vorgeschichte der Aufführung von 1904 hervorgeht. Gustav Mahler, obgleich ihm die Eigenart Wolfs nicht sonderlich sympathisch sein mag, nahm die Sache doch keineswegs leicht. Mit scharfem Bühnenblicke erforschte er sofort die Schwächen der Handlung, zog zwei Akte in einen zusammen, strich, verlegte die Cäsuren, so dass ein Akt mit dem durchschlagenden Eifersuchtsmonologe des Tio Lucas endete — worauf Vancsa aufmerksam macht: genau wie das erste Textbuch Schaumanns, das Mahler gewiss nicht kannte. Allein bei späteren Aufführungen kam man wieder auf die Urgestalt zurück, die aufgegeben zu haben, in keiner Hinsicht von Vorteil gewesen war. Denn sehr zutreffend führte Richard Wallaschek in der „Zeit"

*) Vgl. Dr. Max Vancsa in der N. mus. Presse, Wien, 19. März 1904.

(vom 19. März 1904) aus, dass die Änderung des Originals schon deshalb nicht zu rechtfertigen gewesen sei, weil die Erfahrung lehre, dass noch keinem künstlerisch wertvollen, aber auf der Bühne schwachwirkenden Werke durch einen Bearbeiter aufgeholfen werden konnte, zumal da die Ursachen stets in der Gesamtanlage des Werkes liegen und nicht in einigen Details. So führte ein geschichtlicher Blick den Kritiker genau dorthin, wo die Meinung des Komponisten lag: zur Urgestalt des Werkes.

Die zu Lebzeiten Wolfs unterbliebene Aufführung in Wien war ein Nachteil für ihn; die Aufführung nach seinem Tode nicht einmal ein verspäteter Triumph. In der Zwischenzeit war der Corregidor von Bühne zu Bühne gezogen, hatte hier freundlichen Respekt, dort begeisterte Verehrung gewonnen, und doch kein Repertoire. Am 8. April 1899 kam er in Prag auf die erste österreichische Bühne, und hielt sich dort dank einer liebevollen Einleitung der Première — man veranstaltete einen Wolfschen Liederabend im Theater bei freiem Eintritt — und dank einer liebevollen Darstellung durch vier Jahre auf dieser Bühne.*) Im Mai 1902 erschien das Werk in Graz und erlebte unter Kapellmeister Weissleders Leitung vier Aufführungen, die im höchsten Grade fesselten; eine fünfte folgte im Juni 1903. Weiters sind die Bühnen von München (4. November 1893), Hamburg, Karlsruhe, Freiburg i. B. und Stuttgart zu nennen, ja in Stuttgart, im Herzen des Schwabenlandes, wo Pohlig als berufener Wolfdirigent wirkt, dürfte der Corregidor bis nun den dauernsten Erfolg gehabt haben.

Einen eigenartig starken Erfolg hatte die Oper aber zuletzt in Berlin, wo sie im Jänner 1906 (unter Kapellmeister Cassirer und Regisseur Morris) an der neuen komischen Oper einschlug. Man hat vielfach die Inszenierung als Meiningerei getadelt; aber die Wirkung des Ganzen war doch überraschend. In sympathischer Betrachtung nannte Leopold Schmidt den Corregidor eine Freude für Musiker, die ein Werk auch unabhängig von seiner theatralischen Wirkung geniessen wollen.**) — „Das war eine Überraschung!“ rief Carl Krebs nach dem Abend aus.***)

*) Bericht Dr. R. Batkas im Heft 15/16 des I. Jahrgangs der „Musik“.
**) Signale f. d. musikal. Welt v. 24. Jan. 1906.
***) Im „Tag“ Nummer 29 v. 1906.

„Wenn man hört, dass Hugo Wolfs Corregidor es überall nur auf einen sogenannten Achtungserfolg (besser Nichtachtungserfolg) gebracht hat, dann geht man mit ziemlich abgespannten Erwartungen in eine Aufführung des also geschätzten Stückes. Wenn man dann aber ein von musikalischem Leben strotzendes, von erfinderischer Kraft geschwelltes geistsprühendes Werk findet, dann fasst man sich an den Kopf und fragt: Träumst du, oder haben die andern geschlafen, die solche Musik wie Wasser an sich ablaufen liessen? Hätten wir Überfluss an guten deutschen Opern, dann wäre die Gleichgültigkeit des Publikums und der Bühnenleiter dem Corregidor gegenüber begreiflich, aber, blick ich umher in diesem edlen Kreise — was bleibt denn übrig von den während der letzten zehn Jahre geschriebenen musikalischen Bühnenwerken? Mit Ausnahme von Humperdinks Heirat wider Willen etwa nichts ... Der zweite Akt hat mich geradezu bezaubert, ihn halte ich für ein Meisterwerk von Anfang bis zu Ende."

Es ist doppelt tragisch, dass Wolf zu seinen Lebzeiten nicht solchen Widerhall vernahm, der ihn mit der alten Tragödie des österreichischen Künstlers, dessen Ruhm im Auslande klingt, hätte versöhnen können. Überhaupt ist viel Tragik in der Geschichte des Corregidor: Jahrelang ist Wolf vom heftigsten Liebesdrange nach der erlösenden Oper erfüllt, die Idee des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes hat sich seiner bemächtigt, er genügt sich selbst nicht, er sucht bei anderen — eine fruchtlose Suche, die ihm hätte Warnung sein können — und endlich greift er nach einem Buche, dessen Schwächen zu beheben ihn eben dieser Liebesdrang verhinderte. Er will vom Pathos des Musikdramas zur Leichtigkeit der Oper, und verfällt ihm doch. Und schreibt die erste Oper, nur gestützt auf das Genie des Lyrikers. Ja Richard Batka denkt an Grillparzer und sein auf Schumann gemünztes Wort: „Ich glaube immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur erlegen" — und vermutet, dass der Wahnsinn Hugo Wolfs durch den vergeblichen Kampf zwischen seiner Natur und dem Drama beschleunigt worden sei.*) Allerdings erhöht das Leben diese gehäufte Tragik, indem es Wolf das Wort entzieht und seine erste Oper auch zur letzten macht, und ihn hindert seine Kraft zu dem Erfolge zu entwickeln, der alles Glück beschlossen hätte. Doch, wie dem auch sei: — es gibt eine Reihe von Kunstwerken in dramatischer Form, die das Theater nicht gewinnen konnten,

*) Batka: Kranz, Leipzig 1904.

die aber wegen ihrer gehäuften musikalischen Kraft nicht absterben, sondern unverlierbar bleiben der Musikgeschichte. Denn Schöpfungen, die der Künstler mit der vollen und ursprünglichen Empfindung seiner Natur erfüllt, haben dauernde Merkmale und dauernden Bestand; sie werden nicht verwechselt wie Blätter, nicht verweht wie Blätter im Wind. Zu ihnen gehört auch der Corregidor von Hugo Wolf, dem nur wenig fehlte, um aus einem ringenden Vorläufer einer neuen deutschen Spieloper Meister zu werden. Was ihm fehlte ist nur wenig, aber das Wenige ist gerade das Wichtigste. Wir finden darüber ein treffendes Wort bei Grétry, der wohl wusste, dass Genie allein oft nur eine Schwäche ist gegen die Durchschnittsbegabung und Routine des Handwerkers auf der Bühne: „La musique dramatique convient au théâtre; là tout doit être sacrifié à l'action du drame, et je ne dout pas qu'un musicien sans originalité, sans génie, n'ayant que le sens commune, et sachant respecter les convenances, n'y réussisse plus que l'habile artiste-musicien trop occupé de son art, et point assez de l'art dramatique."

II. Kapitel.

Die italienischen Lieder.

Le cose piccoline son pur belle
Le cose piccoline son pur care
Ponete mente come son le perle:
Son piccoline, e si fanno pagare.
Canzon popolare toscano.

Das Panorama hat sich verändert. Auf dem kleinen Molo von Grignano hören wir die Wellen, wie sie leise an die Steinwand schlagen; und draussen fliesst das Mondlicht auf dem Meere. Südlicher Abend. Vom Ufer schwebt es her wie ein unsichtbarer Vogel, es ist eine klingende Stimme. Wieder wird es still. Da kommt eine andere, eine hellere Stimme über das Wasser. Es müssen die Fischer sein, die vor dem roten Hause sitzen, und die Mädchen, die auf dem Balkone oben lehnen.

I me despoûjo, per andare in lieto
Me ven a mento la murusa meìa . . .

Das war der braune Istrianer, der Stefano, der es hinaufsang. Schon schickte er sich an zu Bette zu gehen, da kam ihm die Geliebte in den Sinn.

Pase femo, ben meìo, nu femo guiera
Ti te ricordi quando i flemo guiera?

Von oben hat eine geantwortet: Nun lass uns Frieden schliessen, begraben wir den Krieg. Der braune Stefano lässt nicht nach. Er muss noch das vom Jänner singen, der sich beim Februar beklagt: che ghe manca due stile in quil biel mise — dass

ihm zwei Sterne fehlen, die nun die Geliebte im Köpfchen trüge. als Augen ...

Canzoni popolari! Wie sie durchs Istrische und Venetianische gewandert sind, so auch über den Apennin ins Toskanische und Umbrische, bis tief in den Süden, wo einst Aeneas den Fuss aufs Land gesetzt hat. Es sind wahre Zugvögel. Derselbe Gedanke, ein Gemeinbesitz der Volkspoesie, in allen Fischer- und Bauernmundarten abgewandelt, ist oft nur einem verwehten Keim der Kunstpoesie entsprossen; und wanderlustig ist er über die Grenzen der lateinischen Kultur in den Norden zurückgekehrt, so dass die Villote des Dalmatiners in dem melancholischen Vierzeiler wiederklingen, den der Kärntner Bursch in seinem Gebirgsdorf abends singt.*)

Seit Paul Heyse die Rispetti, Villote, Ritornelle und andere cose piccoline in ein durchsichtiges Deutsch übertrug, sind sie noch kosmopolitischer geworden, und ohne ihr leichtes Gewicht und den südlichen Goldton ganz zu verlieren, haben sie doch an dem nationalen Charakter einer primären Dramatik eingebüsst, mit dem sie die jungen Leute „am Abend in der Kühle“ wechselnd und wetteifernd improvisieren.

Wieder war Hugo Wolfs Auge dem Süden zugewendet; aber nicht auf dem kleinen Molo von Grignano, aus der Kunstlyrik Paul Heyses ist sein Italienisches Liederbuch entstanden.**) Man verdankt ihm zwei Liederreihen, zusammen 46 Gesänge, und zwar hat er 40 Rispetti, fünf venetianische Villoten aus der Sammlung des Angelo Dalmedico und ein venetianisches Volkslied (Benedeit die sel'ge Mutter) in Musik gesetzt, die Lieder oft wie Frage und Antwort geordnet und in zwei Hefte eingeteilt.

Die ersten zweiundzwanzig, schon im Herbste 1890 und im

---

*) Gilt z. B. von No. 20 der Heyseschen Rispetti. Dieselbe „Eheklage“ auch in den Alpenländern. Über Dialektformen vgl. Prof. A. Ive Canzoni popolari, 1877.

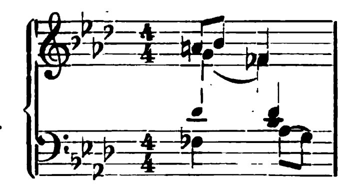
**) Ausser Wolf schöpften noch andere deutsche Musiker aus Heyse. Hermann Goetz komponierte sechs Rispetti; Engelsberg stellte sein zyklisches Liederspiel (für Chor, Soli und Klavier) zusammen.



Winter 1891 entstanden, wurden erst fünf Jahre später fortgesetzt, nach jener Pause, die zum kleinsten Teil der Corregidor ausfüllt. Wir wissen auch, wie gleichsam höhere Gewalt den Komponisten im Frühjahr 1896 nach neuen Liedern rief, und dass die Arbeit wiederum im charakteristischen summarischen Verfahren gedeiht. Lied auf Lied entsteht, oft zwei an einem Tage. Ursprünglich wollte sich der Künstler mit den neuen zweiundzwanzig begnügen, die er am 24. April beisammen hatte; aber ungerufen kamen noch zwei Lieder dazu: „Verschling den Abgrund“ und „Was für ein Lied soll Dir gesungen werden“, das er als letztes am 30. April schrieb.

Le cose piccoline ... „Auch kleine Dinge können uns entzücken“ gibt mit leiser Absicht dieses Lied zu verstehen, das, als ein Motto, an der Spitze des ersten Bandes steht. Denn es sind lauter Miniaturen, delikate Improvisationen, die nun folgen, so dass Schalk die Lieder „wegen ihres geringen Umfanges im Vortrage stets gleich zu mehreren wie zu einem duftigen Strausse zusammengebunden“ wissen wollte, wodurch sie auch an Wirkung gewinnen. Sie sind intensiv, nicht extensiv gearbeitet. Wolf objektiviert mit gleicher Kraft wie früher, aber er formt mit stärkerer Kraft, ähnlich wie der spätere Schubert, und geht einfacher zu Werke. Die Stimmungen werden aus einem Mittelpunkt hervorgebracht, so dass sich alles auf einander ordnet und eine Harmonie ist; die grösste Spannung wird auf die kleinste Oberfläche gebracht, mit den geringsten Mitteln das Maximum an Wirkung gesucht. Das macht die Miniaturen zum grossen Kunstwerk.

Ein Muster dieser künstlerischen Haushaltung ist: „Schon streck' ich aus im Bett die müden Glieder“. Zwei Einleitungsakte. Dissonante Vorhalte reiben sich aneinander: das Räkeln des im Bette Ruhenden.

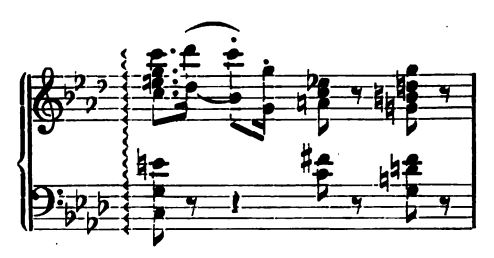


Wie der Sänger nun aufspringt, in die Schuhe fährt, und mit
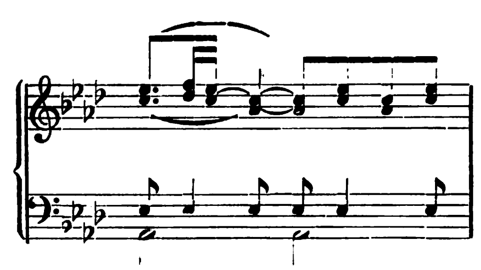


DAS JÄGERHÄUSL IM MATZENPARK BEI BRIXLEGG, WO HUGO WOLF DEN GRÖSSTEN TEIL DES CORREGIDOR KOMPONIERTE

der Laute auf die Strasse springt, verändert ein neuer Rhythmus, eine neue Harmonie das Bild:



Weich und süss klingt die Laute an den Fenstern vorüber:
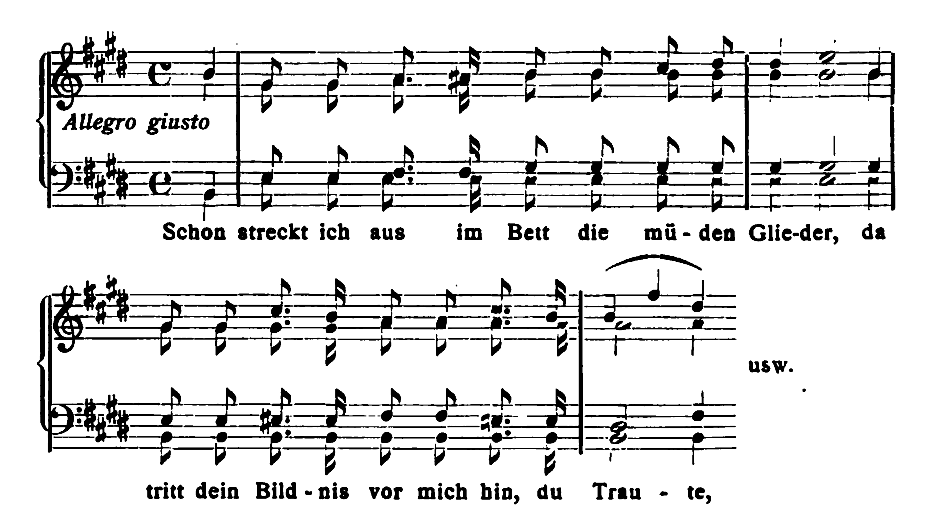


Schon ist sie in As-dur verklungen. Da hört man sie noch einmal in C-dur. Gedämpft schlug der Klang zurück, um die Ecke, in die Gasse, wo die Mädchen lauschen: „Mit einem Ruck verändert Hugo Wolf sein Bild, verfinstert und erhellt er die Bühne".*) Und der Musiker hat nur ein Motiv abgewandelt: das erste Drei-Noten-Motiv. Es wurde umrhythmisiert, umharmonisiert und hat, in 27 Takten durchgeführt, die ganze Handlung darstellen müssen. Wie fein hier Harmonie, Rhythmus, Melodie und Deklamation reagieren,**) sieht man erst, wenn man Engelsbergs, eines guten Musikers, Vertonung gegenüberstellt. Da ist allerdings wenig poetische Schmiegsamkeit zu fühlen, wenn Tenöre und Bässe im italienischen Liederspiel beginnen:

---

*) Max Graf in der „Wage" Nr. 10, Wien 1903.

**) Man beachte den Harmoniewechsel bei „Da tritt dein Bildnis vor mich hin", und die sehnsüchtig emporsteigende Deklamation daselbst. Eine andere Feinheit ist die ungelöste Septime ges in der Singstimme: „So manche lauscht".



Dieselbe konzentrierende feine Arbeit, die nur aus der völligen Freiheit des Meisters kommt, zeigte Wolf in Liedern wie: Ihr seid die Allerschönste, Und willst du deinen Liebsten sterben sehen, wo das schmachtende Liebesthema des Anfangs wie verblasen auf goldglänzenden Harmonieen wiederkehrt, wenn der Wind das schöne Haar der Liebsten bewegt.

Auch der Humor ist nicht ein behaglich aufgesetztes Licht, sondern kommt aus der Sphäre des Themas. Wir stellen uns vor, wie aussichtsvoll es war, als die Kleine sagen konnte: „Mein Liebster hat zu Tische mich geladen." Als sich aber bei näherer Besichtigung zeigt, dass nichts zu beissen, nichts zu trinken im Hause ist, schrumpft das stolze Einlademotiv ihres Kavaliers zusammen, bis auf ein klägliches Restchen. Von einem einzigen Motive leben die drei Lieder 42, 43 und 44 und dies Motivchen muss nicht nur zeigen, was der arme Beppo vor dem Hause im Wind am Atem leidet, sondern auch was die nervöse Dame bei dem Ständchen aussteht und muss zuletzt noch das Geschrei des Esels produzieren, das sie hört.

Oft werden nur zwei Rhythmen übereinander gelegt und die Plastik des Gedichtes ist erreicht. Wir sind überzeugt, das damals die blasse Biondina schon im Bette lag, und die Mutter sie festhielt, während ihr Geliebter schon am Hause draussen im Mondenschein

musizierte. Zwei Rhythmen genügten, mit zwei Gebärden war die Szene erklärt: mit den langsamen Klagetönen der Stimme und den hurtigen Klimpertönen des Klaviers.

Oder ein einziger Ton bestimmt das ganze Lied, wie der stockende Orgelpunkt auf As, der die zarte Elegie als Totenglocke durchklingt:

> „Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder,
> Ich wünsche nicht, dass ihr ein Grab mir grabt.
> Genüber jenen Mauern legt mich nieder
> Wo ihr so manchmal mich gesehen habt" . . . .

Ein so schön durchgliederters Adagio wie jenes im spanischen Liederbuche „Komm' o Tod", und beides Stücke, die „die Untiefen" des Wolfschen Empfindens bezeichnen.

Im italienischen Liederbuche ist Wolf im reinen Besitz der Form. Der erste mag den zweiten Band noch an eigentümlicher Frische überragen, und es ist vielleicht auch mottohaft gemeint, wenn den zweiten Band die Frage nachdenklich eröffnet: „Was für ein Lied soll dir gesungen werden?" Aber jedes Stück, ob Scherzo, Hymnus oder Elegie, geht restlos in Musik auf und wird in eine runde, knappe musikalische Form geschmiegt. Gerade das eben erwähnte Lied ist in seiner Kürze ein schöner Beleg. Vier einleitende Takte auf der Dominante, wie Wolf überhaupt die Einleitung auf der ausgespannten Dominante als Frage liebt (die unaufgeschlossene Tonartform, die zur aufschliessenden, zur Tonika führt). Nach diesem Klavier-Vorspielchen je vier Takte für den Haupt-, den Mittelteil, die Wiederholung des Hauptteiles und das Klavier-Nachspiel: — symmetrischer lässt sich das Gerüstchen der Form für die sechs Zeilen des Gedichtes nicht aufschlagen. Man denkt an Chopins Préludes und andere kleine Dinge, die den Musiker entzücken; es ist echte Kammermusik.

In diesen zierlichen Gebilden ist nur die Komödie des menschlichen Herzens behandelt. Ausnahmsweise spielen Realien eine Rolle, und dann meistens so, dass aus ihrer Vorstellung ein dingliches Motiv gebildet wird, wie wir es schon aus früheren Gesängen kennen. So bekommt das ausgeworfene Fädchen mit dem die unnahbare Nina gefangen werden soll, das gläserne Haus, der Zwerg, dessen Locken den Boden fegen, Gestalt und Farbe. Einmal wird der Künstler
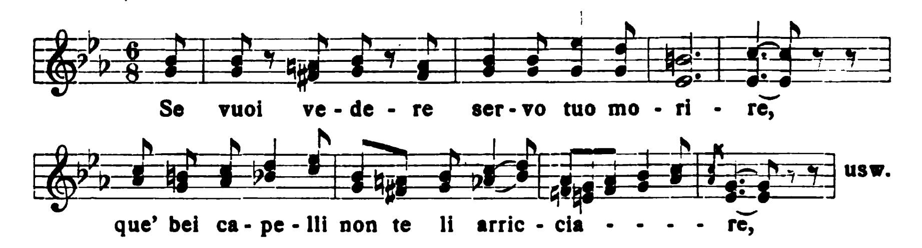
derart zum Realisten, dass er die Serenade des Sängers (Nr. 22) nicht im Hauptton c, sondern auf der Septime b verklingen lässt: dass aus der sich entfernenden Tonquelle immer tiefere Töne gehört werden, ist der Natur abgelauscht. Allein das Klavier entwirft hier nicht, wie früher bei Mörike, grosse Naturbilder, womit zusammenhängen mag, dass es so überaus einfach, sein Satz so luftig geworden ist. Und in der Auswahl von Darstellungswerten, in der Beschränkung zeigt sich der Meister. Wo der Künstler ein Gefühl isolieren und es in seinem Wachsen und Werden darstellen will, gehorcht ihm die melodische Erfindung, und es kommt in der über blos haltende Harmonieen gelegten Singstimme zum Vorschein, wie in dem Liede Heb' auf dein blondes Haupt, das uns mit seiner Melodie „die Seele füllt". Wo er aber das Ereignis spalten, in ein Vielfaches von Stimmung zerlegen will, da bringt er ein Widerspiel von Rhythmen und Harmonieen hervor, die mit der Stimme gleichberechtigt vorgehen.

Als Wolf in Mannheim (1896) den Herren Heckel und Oscar Grohe seine Italienischen vorspielte und nach dem grandiosen Gesange: Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte! den tiefen Eindruck auf die Zuhörer wahrgenommen hatte, meinte er zu ihnen scherzhaft: „Gelt, dös san Leuteln!" In der Tat schwebt ein ganzer Reigen solcher „Leuteln" in diesen Liedern vorüber, und namentlich die Frauenseele ist es, die in allen Arten und Abarten dargestellt, deren Leidenschaftsskala bis zum höchsten Punkte aufgerollt wird. Da ist eine Madonna, schön wie die Fornarina, ein Gram für sehende Augen, da sind Zänkerinnen und Wehleidige, Trotzköpfe, Renegatinnen, da ist das Naturkind, das seinen Geliebten nicht unterm Mond — im Freien — schlafen lassen möchte, Schlangen, Unberechenbare, Schelme, und zum Schlusse das „Mordsfrauenzimmer, das im Zeitraum einer halben Minute ihre 21 Geliebten aufzählt und durch ein rasendes Nachspiel beweist, dass ihrer noch lange nicht genug sind . . ." Und von diesem Lied (Ich hab in Pena) versprach sich Wolf mit Recht eine grosse Popularität. Das sind also die „Leuteln" dieser Lieder, und obwohl es ihrer Abkunft nach Italienerinnen sind, Kinder des Volkes der Grazie, die sich zwischen den weissen Geländern der Olivengärten tummeln, sind es uns doch vertraute Geschöpfe geworden, denn die Musik ist es, die die Originale zu Typen erweitert.

Dabei ist das veränderliche Wetter dieser Herzen, das heimliche Vibrato einer Stimmung belauscht, so dass für die fernste Nuance noch ein Ton gefunden wird. „Wer rief Dich denn, wer hat Dich herbestellt?“ bricht die Eifersüchtige aus; und — „wer rief Dich denn, wer hat Dich herbestellt“ — klingt es abgedämpft am Schlusse von ihren Lippen, über die sich unwiderstehlich der Besitzwille der Liebe drängt — über sie und ihren Zorn hin. Oder man denkt der beiden schönen jungen Leute, die sich wiederfanden und einander stumm in die Augen schauen. Die Szene wird aus der Vergangenheit in die Gegenwart gerückt. Das Mädchen erinnert leise daran; wie sie beide nach Sprache rangen, nachdem sie lange Zeit geschwiegen, bis die Engel aus der Himmelglorie schwebten, immer andere und andere, wie im Märchen, und den Frieden brachten; da teilen sich die Schleier der Harmonie, zum ersten Male strahlt die friedenbringende Haupttonart Es-dur rein aus, und unter dem Chorgesang des Klaviers schimmert eine Mittelstimme, die einen Abklang des Anfangs, das absteigende Unisono, wiederholt: die Erinnerung — „wir haben beide lange Zeit geschwiegen.“ Man begreift, dass G. Kühl dieser feinen psychologischen Deutungen wegen, die mit so einfacher Verfahrungsweise erreicht werden, Hugo Wolf „den Mozart des deutschen Liedes“ genannt hat, ein Vergleich, der das Analoge zwischen beiden Künstlern stark betont, um so stärker, je bekannter die Verschiedenheiten sind.

Die italienischen Liebesgesänge haben eine eigene weiche Luft, sie sind auf einen eigenen Grundton abgestimmt, wie es die Lieder der spanischen Señoras oder der deutschen Mädchen Mörikes waren. Aber einen lokalen Ton, ein aufgelegtes nationales Kolorit — ein Kostüm — wird man fast nie bemerken. Ausnahmsweise, wie im Ständchen (Nr. 22) wird das Zirpen der Mandoline stilisiert, ausnahmsweise der Melodie der Color südlicher Rispetti gegeben, wie in Nr. 20. Mit Recht betonte J. Schalk, wie in vielen dieser Lieder „der romanische Schönheitskultus mit dem reinen Gefühlsausdruck der deutschen Musik“ neue Vermählung eingeht. Man denke an das toskanische „Und willst du deinen Liebsten sterben sehen.“ Es hat in der Wolfschen Umdichtung etwas Deutsches — Gemüt — bekommen, und wie sehr es sich schon dadurch von der leichten

italienischen Rassemelodie unterscheidet, mag ein Blick auf die Komposition desselben Rispetto von L. Gordigiani*) zeigen, der es für einen Sopran — einen zweiten ad libitum — geschrieben hat.



Das ist freilich eine Kunstmelodie; aber das unterscheidende südliche Profil trägt sie so gut, wie die Volksmelodieen, und es ist sehr wohl begreiflich, wenn Paul Heyse, wie er dem Verfasser schrieb, von Wolfs Komposition spanischer und italienischer Volkslieder nicht so lebhaft angesprochen wurde, wie von manchen anderen seiner Lieder, ein Eindruck, den er freilich von fast allen Kompostionen romanischer Volkslieder empfing, da er die echten Nationalweisen im Ohre habe und ihren naiven Klang in noch so geistreichen und musikalisch oft weit bedeutenderen Vertonungen deutscher Meister vermisse . . . „Nur Jensens spanische Lieder haben mich gleich beim ersten Hören und in immer steigendem Masse beim Wiederhören entzückt, und den Eindruck kongenialer Grazie und Leidenschaft gemacht, während ganze Liederspiele, aus meinem italienischen Liederbuch zusammengestellt, mein südlich gewohntes Ohr fremd berührt haben.“ Als Kuriosum sei aber in diesem Zusammenhange erwähnt, dass einige wenige italienische Lieder Wolfs, mit dem Originaltexte gesungen, auch italienische Hörer tief berührten, wie z. B. „Nun lass uns Frieden schliessen,“ das so getreu übersetzt ist, und von Wolf so getreu deklamiert wurde, dass man ohne eine wesentliche Änderung der Singstimme statt der deutschen, die toskanischen Verse singen konnte:

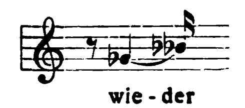
---

*) Erschienen bei Ricordi in Mailand. (Canzoni populari toscani; darunter auch: O valorosi che andate alla guerra, usw.) Ein gutes Vergleichslied ist auch Le cose piccoline, von Carlo Pedrotti komponiert, Mailand bei F. Lucca.

Facciam la pace, caro bene mio
Chè questa guerra non può più durare
Se non la vuoi far tu, la farò io:
Fra me e te non ci è guerra mortale.
Fanno la pace principi e signori
Così la posson far due amatori:
Fanno la pace principi e soldati,
Così la posson far due innamorati:
Fanno la principi e tenenti
Tanto la posson far du'cor contenti.

Freilich: die sonnbraunen Istrianer würden Wolfs italienische Lieder nie empfinden, aber auch ein Belkantist würde mit der Singstimme seine Mühe haben, noch mehr als der deutsche Sänger. Denn es ist, wie Josef Schalk bemerkte, eine Eigentümlichkeit der späteren Gesänge Hugo Wolfs, dass oft die Endsilben von der Melodie wie sehnsüchtig gehoben und dissonante Töne in steigender Linie geführt werden, entgegen dem normalen Auflösungsbedürfnis. Der Sänger muss daher dem Tone ein „elastisches Volumen" geben, dessen Schwerkraft überwinden, und wird bei aller Musikalität doch nur dann die künstlerische Absicht erfüllen, „wenn er die Harmonie wie eine Bestätigung seines persönlichen Gefühls empfindet."

Noch feiner, als wir es gewohnt waren, ist ja das Leben des Tones in diesen Liedern Wolfs geworden. Die Deklamation, die Harmonie, der Rhythmus und die Melodie zittern vom geringsten Windhauch des Gefühls. Und wenn das Mädchen singt: „Auf einmal kam uns die Sprache wieder", so ist die Achtelpause zwischen „Sprache" und „wieder" ebenso seltsam beredt, wie die sich mühsam aufarbeitende Terz:



Man muss es hören können. Einem feinfühlenden Geiste wie Max Graf war es vorenthalten, das Entscheidende zu finden. Nicht als ob Wolf eine neue Sprache der Tonkunst erfunden hätte; aber eine neue Kapazität der Sprache habe er entdeckt: ihre nervöse Empfindlichkeit, ihre akute Reizbarkeit. „Er hat die modernen Nerven,

die jedes Lüftchen erregt, die jeder neue Mensch, jeder neue Ort, jede Gebärde in Schwingungen versetzt und auf die jeder Hauch wie auf ein feines Instrument seinen Druck ausübt.“ In den italienischen Gesängen hat der Künstler die produktive Feinfühligkeit seiner Natur mit dem sicheren Kunstgefühl des letzten Schubert, Schumanns oder Löwes verbunden, und er nimmt den Höhepunkt der Ich-Romantik durch die Meisterschaft in kleinen Dingen, die uns so entzücken.

III. Kapitel.

Abendsonnenschein.

„Ich sehe nun tatsächlich einer rosigen Zukunft entgegen und gebe nur Gott, dass Sie diese Morgenröte, die endlich über meine Existenz hereinbrechen wird, noch erleben.“ So schrieb am 4. Juni 1897 der Sohn an die Mutter, die ihren Liebling, zweiundzwanzig Jahre früher, einer ungewissen Zukunft entgegen in die Weltstadt hatte ziehen lassen, und, der vom Leben herumgestossen, 36 Jahre alt geworden war, bis er in dieser Stadt ein eigenes Heim besass. Im Juni 1896 bezog er seine erste Wohnung in der Schwindgasse No. 3, deren einfacher Komfort wie grosser Luxus auf ihn wirkte; im vierten Stocke hatte er sich eingenistet. Es ist Frau Mayreder, die diese Wohnung aufgestöbert hatte, aufs Wort zu glauben, wie schwer es war sie zu finden. Denn „das Leben in einem Wiener Zinshaus setzt gröbere Nerven und stumpfere Sinne voraus, als Hugo Wolf sie besass“. Und in verzweifelten Fällen, besonders bei der Arbeit, pflegte sich Wolf denn auch durch ein Antiphon künstlich schwerhörig zu machen, ein Instrument, das er sich aus Leipzig hatte kommen lassen. Hier, in der Schwindgasse, war er vom Hauslärm so ziemlich verschont. Nur eine im unteren Stockwerk hausende Dame mit zwei Neffen plagte seine Nerven durch ein Klavier; und Wolf hackte oft wütende Antworten auf seinem Bösendorfer herum. Dieser häusliche Krieg fand erst später sein Ende, als der Hausinspektor der Dame mit dem Neffen kündigte und einen neuen Mieter aufnahm, Wolfs Freund Rudolf v. Larisch.

Die Sesshaftigkeitsfreude ist gross und stürmisch. Mit naivem Behagen schildert er fast jeden Raum und die Lage und Einrichtung der Wohnung, um die ihn alle beneiden. Er hat einen Empfangssalon, zu dem ein ziemlich geräumiges Vorzimmer führt. Daran

schliesst sich das Arbeitszimmer mit einem Riesenfenster, wie es bei Malerateliers gebräuchlich ist; anstossend daran das Schlafkabinett, ebenfalls ein sehr stattlicher Raum und nach allen Seiten hin völlig abgeschlossen, so dass kein Laut dorthin dringen kann. Dann die Prachtküche, die als Badezimmer benutzt wird. „Hier hause ich nun wie ein König und freue mich meines Daseins.“ Er erzählt vom Schreibtisch, den Potpeschnigg beigesteuert, vom kostbaren persischen Teppich, der Waschgarnitur und dem pikfeinen Küchengeräte, das Frau Köchert gespendet, von den Bildern und dem Divan, mit dem Frau Mayreder sein Arbeitszimmer ausgestattet, und wie sie überhaupt in hausfraulichen Dingen für seine Junggesellenwirtschaft sorge. Die Figurinen des Corregidor sind im Arbeitszimmer zu sehen, die teuren („in jedem Sinne teuren“) Bücher grüssen ihn von den Wänden, der alte Bösendorfer, „der jahrelang bestaubt in einer Klavierfabrik schmachtete, dröhnt und schmettert wie Posaunenschall, wenn ich einmal loslege.“ So ist er, der immer bei anderen zu Hause war, nun ganz bei sich zu Hause, haust gar nicht weit vom Zentrum der Stadt. „Werners wohnen sogar in derselben Strasse und kann ich von meinem Schlafzimmer aus über den Hof mit ihnen konversieren. Mayreders wohnen ungefähr fünfhundert Schritte davon entfernt. Arbeitszimmer und Empfangssalon bieten die Aussicht in einen kleinen Garten.“

Den Grundstock zu allen diesen Herrlichkeiten aber hatte Hugo Faisst, „der wackere Faischtling“, durch seine Grossmut gelegt, und „wie dankbar ich diese Wohltat empfinde, das kann nur jemand ermessen, der, wie ich, ein halbes Menschenleben hindurch ein Nomadendasein geführt hat.“ (An Faisst, 11. Juli 1896.)

Er hatte damals nicht viel, aber auskömmlich zu leben, und es mag erwähnt sein, dass seit dem Mai 1897 ein Ungenannter Wolf eine Unterstützung von 200 Gulden jährlich aussetzte, und zwar so, dass Larisch die Summe vierteljährlich übergab und Wolf jedesmal bestätigte: „Von mir unbekannter Seite erhalten usw. usw.“ Es war dies, was Wolf niemals erfuhr, die ihm befreundete badische Kammersängerin Anna Reiss in Mannheim.

„Jetzt gebe mir ein gütiger Gott nur noch Einfälle, und ich bin der Glücklichste unter der Sonne.“ Auch die Einfälle kamen. In

der neuen Wohnung entstand eine Reihe von Liedern, so 1896 die Morgenstimmung nach Rob. Reinick (die von Wolf auch für Chor und Klavier bearbeitet wurde), dann die beiden Lieder nach Lord Byron: Sonne der Schlummerlosen und Keine gleicht von allen Schönen, sowie im März 1897 die drei Gesänge nach Michelangelo. Reinicks Morgenstimmung entstand, wie wir aus einem Briefe an Paul Müller erfahren, am 23. Oktober 1896. „Heute ist überhaupt ein glücklicher Tag für mich, da mir ein Lied, das mich Jahre hindurch schon verfolgte, und für das ich absolut den richtigen Ton nicht finden konnte, endlich gelungen ist, zwar mit manchen Unterbrechungen und unter sehr viel Mühen (bei mir eine ganz ausnahmsweise Erscheinung) das aber grandios ausgefallen ist. Die Sache lag daran, dass das Gedicht von Rob. Reinick Morgenlied betitelt ist. Meiner Ansicht nach ist dieses Gedicht aber kein Lied. Daran nun lags. Ich taufte den Titel in Morgenstimmung um und sofort änderte sich die Sache.“ Paul Müller war es überdies, der Wolf zu Weihnachten 1896 die Prachtausgabe der Gedichte Michelangelos in der Übersetzung Walter Tornows schenkte, und ihn so mit diesen „herrlichen und kräftigen, förmlich gemeisselten Gedichten“ zuerst bekannt gemacht hat. Wolf wollte von den Poesieen dieses Mannes, „dem man doch jedes Wort glaubt, das seiner Feder entflossen“, eine grössere Anzahl komponieren. Es erschienen aber nur drei; ein viertes, das entstanden, hielt Wolf für misslungen, die Absicht noch weitere zwei zu komponieren, sowie die Gesänge für Orchester zu bearbeiten, hat er nicht ausgeführt. In der Schwindgasse hat Wolf auch die Arbeit an seinem letzten Werke, an der Oper Manuel Venegas begonnen — leider nur begonnen, wie wir später noch hören werden.

Einer der schönsten Tage dieses Jahres war Wolfs 37. Geburtstag, weil er ihm die Fülle der Liebe zeigte, die er in Freundesherzen hatte. Schon am Morgen hat man ihn „von allen Seiten mit Blumen nur so bombardiert“, und am Abende des 13. März spielte das Geburtstagskind den Corregidor in der neuen Bearbeitung dem versammelten Kreise der Getreuen vor. Haberlandt, der diesem Abende ein kleines Denkmal setzte, meinte: „Er war wie ein kochender Vulkan, der in Flammen ausbricht, und Blitze zucken dräuend um

seinen Scheitel ... Ein paar der Freunde verspürten sogar ihr Einschlagen. Im Innersten bezwungen war jeder.“ Hernach gings in Wolfs Stammwirtshaus, zum „Braunen Hirschen“. Und „ ... als der kleine Musiker schweigsam und in sich zusammengesunken an der geliebten Zigarette sog, da ergriff, wie unser Gewährsmann humorvoll meldet, einer der Freunde nicht ohne Befangenheit das Wort. Der genossene Abend dünke ihn, sagte er, während der Musiker die schönsten Rauchringe in die Luft blies, eine umgekehrte Dithyrambe. „Nicht der Erdgeborene hat himmlischen Chor bei sich empfangen, sondern ...“ und mit anständiger Mässigung ward von dem Redner der Gegensatz entwickelt. Heftiger paffte der Gefeierte in mächtigen Zügen, worauf der Redner rasch zu Ende kam, indem er auf den dunklen Ursprung des himmlischen Quells im Herzen des Musikers trank. Hinterher wurde ihm erst klar, wie sehr er von Glück reden durfte, dass der Musiker nicht nach seiner Gewohnheit wütend verschwunden war ...“

Die äusseren Erfolge nahmen in dieser Zeit wohl zu, doch kann man keinesfalls behaupten, dass Wolf in seiner Heimatstadt als gebietende „Grösse“ gegolten hätte. Am 22. Februar gab er im Bösendorfersaale mit Ferdinand Jaeger und Sofie Chotek ein Konzert, das letzte, das er selbst gab; es erlebte viel Beifall, die Skolie wurde wiederholt. Ja die Morgenstimmung erweckte solchen Applaus, dass der applausfeindliche Wolf sich sogar erhob und verbeugte, dann sagte er zu Rosa Mayreder auf dem Heimwege, er wollte die Leute ehren, die so viel Verständnis für das schwierige Stück gehabt. Aber ein anderer Besucher meint vom Publikum: die eine Hälfte seien „Gemeinde“, die andere Hälfte heimliche Lacher gewesen, und wie ein Christuskopf, blass und durchsichtig, sei Wolfs Kopf über dieser Menge erschienen. Auch der Wiener Wagner-Verein, wie der Grazer, setzten ihre Wolfabende fort. Der Hilfsausschuss der Deutschen Steiermarks in Cilli erbat für sein Album einen Beitrag Wolfs, und erhielt ein Michelangelolied.

Da kam ein Ereignis, das die Wendung brachte, der wichtigste Erfolg in dieser Zeit: die Gründung des Wiener Hugo Wolf-Vereines. Es war die organisierte „Selbsthilfe“ des Publikums, oder eines Teiles des Publikums. Im April 1897 erliess eine Anzahl von

Freunden und Verehrern Hugo Wolfs einen Aufruf, in dem sie einluden einem Musikbund beizutreten, der zweierlei Zwecke verfolge. Einmal wollten sich die Proponenten selbst den Genuss Wolfscher Kompositionen „in guten und häufigen Wiedergaben sichern — unabhängig vom Komponisten, den die Sorge für die Verbreitung seiner Werke nicht länger ausschliesslich bedrücken soll, unabhängig von der Gunst oder Ungunst zufälliger Verhältnisse.“ Zum anderen leitete sie der Gedanke, „wie sehr es diese Werke, entsprechend ihrem inneren Gehalt und Wert, verdienen in der Öffentlichkeit bekannt zu werden und im Musikleben unserer Zeit den ihnen zukommenden Platz einzunehmen.“ Das war natürlich auf die Wiener Verhältnisse zugeschnitten. Der Aufruf hatte aber Erfolg, und zwar den, dass binnen kurzem eine stattliche Anzahl von Personen sich als stiftende, beitragende oder ausübende Mitglieder meldeten — auch die süddeutschen Freunde fehlten nicht — so dass Wolf am 4. Juni 1897 seiner Mutter schreiben konnte: „Von dem neuen Verein, der meinen Namen führt, habe ich das Beste zu vermelden. Er zählt schon weit über 100 Mitglieder, darunter 8 Stifter. Wir verfügen also schon über eine Summe von ungefähr 1000 fl. Damit lässt sich schon was anfangen.“ Die Seele dieser Vereinigung war Dr. Michael Haberlandt, Kustos am naturhistorischen Hofmuseum und Dozent an der Wiener Universität. Ein kleiner stiller Mann, von zäher Energie, einer der letzten, aber auch der besten Freunde Wolfs, der ihn, wie schon aus Briefen an seine Familie hervorgeht, als Charakter ebenso liebte, wie er ihn seiner Bildung wegen schätzte. Haberlandt, um es gleich hier zu sagen, hat für den Durchbruch Wolfs in Wien das meiste getan, und wiederum zeigt sich hier der Segen einer durch „fachmännische“ Bedenken nicht gehemmten Begeisterung. Seiner Feder verdanken wir viele werbende Aufsätze in Tageszeitungen und die farbig charakteristischen Gedanken und Erinnerungen an Wolf; und man muss hinzufügen, dass Haberlandt Jahre hindurch seine freie Zeit ausschliesslich der Angelegenheit Wolfs, später dem ungeheuer verwickelten und sorgenreichen Geschäfte der Obsorge für den Erkrankten und seinen Nachlass widmete.

Michael Haberlandt war Obmann der neuen Gesellschaft, die ihrem Wesen nach das war, was 70 Jahre früher der freiwillige Schubert-

zirkel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gewesen war; nur hiess das jetzt „Verein". Es galt gegen „bestehende feindliche Mächte und Vorurteile, es galt gegen eingewurzelten Parteihass und vor allem gegen die missgünstige Wiener Kritik in ihren einflussreichsten Vertretern" zu frondieren. „Wir waren, erzählt Haberlandt, ein paar Gelehrte, stille Beamte, Dilettanten, nichts als Dilettanten, keine Kunstsnobs, die in Künstlercafés aus- und eingingen, sehr scheu bis dahin und keine Rufer im Streite oder Fechter auf dem Markte ... Leute von Kopf und Herz traten in heller Schar unter unser Fähnlein und unser Heros eponymos verfolgte von fern her, aus seiner einsamen Stube herunter, mit naiver Neugierde, wie wir im Namen seiner Kunst festen Fuss und täglich mehr an Terrain gewannen." Sogar bei der über Erwarten glänzenden Gründungsfeier am 22. April 1897 fehlte Hugo Wolf natürlich nach seiner Art, „aber wir trafen ihn nach diesem ersten fröhlichem Sieg abends bei einem Glase Bier, hinter dem er still und einsilbig sass, als ginge ihn unser Tun auch nicht das Geringste an. Jedes Gefeiertwerden war ihm verhasst, aber er lachte doch, dass ihm die Tränen über das erheiterte Antlitz liefen, als ich auf das Gedeihen der Gesellschaft trank, deren Namen ich freilich auszusprechen mich hüten müsse." Mit geringem Humor hatte ja Wolf an Faisst geschrieben, dass Haberlandt den Anstoss zu diesem Vereine gegeben habe, „der meinen verdächtigen Namen führen soll, ganz so wie in Berlin. Deine Prophezeiungen, dass mir meine Sachen noch Millionen eintragen werden, scheint demnach in Erfüllung gehen zu wollen. Wenn diese schöne Prophezeiung nur nicht erst nach meinem Tode eintrifft, denn das dünkt mir doch das Wahrscheinlichere zu sein! Ach wie nötig hätte ich so ein paar Milliönchen ..." (29. März 1897).

Leider ist das Wahrscheinlichere auch wahr geworden. Und nicht einmal aus den Schlachten, die seine Hilfstruppen für ihn schlugen, hat er persönlich viel gewonnen. Seine Kunst war allerdings Öffentlichkeit: durch die literarische Welt, und die gewann die Konzertpropaganda des Hugo Wolf-Vereins. Im ganzen gab es 26 öffentliche Konzerte, in denen Leute wie Johannes Messchaert, Agnes Bricht-Pyllemann, Hermine Bosetti, Elise Elizza, Prof. Ferd. Foll, Moritz Frauscher, Ferdinand Löwe, Sofie Sedlmaier und viele andere Künstler

eifrig mittaten. Zur zweiten Hauptsorge aber erwuchs dem Hugo Wolf-Verein bald die Fürsorge für den erkrankten Künstler, sowie die Abwicklung der neuzuordnenden Verlagsgeschäfte. Ende Dezember 1905 löste er sich freiwillig auf: sein Zweck war durchaus erfüllt.

Damals im Frühjahre 1897 stand der Künstler, der so glücklich in seinem Heime lebte, wie Haberlandt erzählt, wieder vor schöpferischen Aufgaben und so war er gewöhnlich bester Stimmung. „Ab und zu befiel ihn freilich eine rätselhafte schwere, bleierne Müdigkeit, die ersten Anzeichen der herannahenden Katastrophe. Schlaflose Nächte und fürchterliche Träume, über die er oft klagte, quälten ihn als Vorspuk der schauerlichen Nacht, die von ferne heraufkam. Aber dann stand er wieder unter uns in rüstiger Kraft und wenn die Musik das Wort hatte, so schwamm er in goldener Seligkeit." Baron Lipperheide besuchte ihn dazumal, mit Fräulein Anna Reiss durchstreifte er das kunsthistorische Hofmuseum, sogar der alte Herr Heckel aus Mannheim liess sichs nicht nehmen die vier Treppen hoch zu Wolf hinaufzuklettern.

Eines Morgens früh klopfte auch Freund Humperdinck an seine Türe an. Wolf hatte ein paar Tage in Perchtolsdorf zugebracht, um sich mit den Michelangelo-Liedern und dem Manuel Venegas zu beschäftigen, war aber wieder in die Stadt gekommen, um im Volkstheater Hauptmanns Biberpelz mit Mayreders zu sehen und am 9. April mit Humperdinck zusammenzusein, der nach Pest fuhr, wo er Hänsel und Gretel zu dirigieren hatte. — In Gesellschaft des Freundes und seiner Frau wurde das Hofmuseum besucht, wo sich Wolf in der bildenden Kunst sehr bewandert zeigte; man rastete in einer Bodega. Da fiel Humperdincks Frau zum ersten Male ein eigentümlich scheues, verändertes Wesen an Wolf auf. Er wechselte mehrmals den Platz, um, wie er angab, von Bekannten nicht gesehen zu werden, war reizbar und missgelaunt. Nachmittags spielte er den Gästen in seiner Wohnung aus dem Corregidor vor, wobei sich auch Dr. Richard Wallaschek eingefunden hatte, um Wolfs Bekanntschaft zu machen. Ein paar schöne Stunden gingen hin, Wolf bewirtete als Hausherr, und auf Humperdinck machte die Musik um ihrer „eigenartigen Erfindung, Grazie und Formgewandtheit" willen ganz ausserordentlichen Eindruck. Nachdem zwei Akte vorbei waren, musste Humperdink

aufbrechen, da für den Abend eine andere Verabredung getroffen war. Wolf schien nicht sehr erbaut davon, doch versprach er, die beiden folgenden Akte nach Humperdincks Rückkehr von Pest „nachzuliefern". Dann begleitete er die Gäste zu einem Wagen, schloss eigenhändig die Coupétüre und rannte, als wenn er etwas vergessen hätte, plötzlich davon, ohne sich zu verabschieden. Es war das letzte Mal, dass Humperdinck den Freund gesehen hatte; denn als er von Pest zurückkehrte, war Wolf verschwunden. Er war aufs Land gegangen ... Das nächste was Humperdinck hörte, war die Katastrophe, die ihn wie ein Blitz aus heiterem Himmel erschreckte, und dessen Schein zugleich die letzten mit ihm verlebten Stunden grausam erhellte.

Im Juni desselben Jahres versuchte Wolf sich auch als Radfahrer; aber mit dieser Kunst wollte es durchaus nicht glücken. Er vermochte nicht den Körper sicher zu balancieren, und fiel so oft zur Erde, dass er sich blutig schlug und die Sache aufgab. Ein Stürzen, das fast symbolisch anmutete. Der Künstler war nach Wettern und Stürmen endlich auf einem windgeschützten Platze angelangt, Liebe umgab ihn, die ihm mehr sagen mochte als Ruhm; er konnte dazu gelangen auf seine Art vom Leben zu „geniessen", sich selbst im Leben zu geniessen, sogar die Freikarten für die Hofoper fehlten jetzt nicht, seit Gustav Mahler Stellvertreter des Direktors geworden war. Eine neue Arbeit wartete seiner, und damit ein neues Glück, tatsächlich konnte der Ahnungslose „einer rosigen Zukunft" entgegenblicken. Ein vorzeitiger Frühling kündigte sich in diesem Jahre an. „Meine Behausung erstrahlt nur so in eitel Sonnenschein. Ich singe nur mehr: O, Sonnenschein, ·/., wie scheinst Du mir ins Herz hinein!" (An Grohe, 3. März 1897.)

Es war ein Abendsonnenschein.

IV. Kapitel.

Die letzten Werke.

Selbstverständlich müsse der Bildhauer Bass singen, antwortete Hugo Wolf, als Edmund Hellmer ihn einmal der seltenen tiefen Stimmlage der Michelangelo-Gesänge wegen fragte. Denn er hatte den alternden Meister vorm Auge, der, ein Einsamer geworden, „vom äussersten Rande des Lebensmeeres“ noch einmal betrachtend und beklagend zurückschaut. So wie ihn Herman Grimm geschildert hat: mit der verklärten Ruhe des Weltweisen, als das Wichtigste, das Ende, erwartend, nachdem „das Tagewerk abgetan“ und nachdem in seinem Hause „auf der halben Höhe der Treppe der Tod als Skelett“ gemalt war, mit einem Sarge auf dem Rücken. Abendstimmungen sind die Gedichte, die Wolf komponiert hat; die Sonne sinkt.

Die volle michelangeleske Seelengrösse, sein Pathos, kalt und hart wie Marmor, drückt das zweite Gedicht aus. Es ist eine Canzone, ein Gesang der Toten (Canto de morti), das Fragment einer Ballade: „Chiunche nascie a morte arriva“ — Alles endet, was entsteht. Auf die charakteristische Müdigkeit dieser Töne hat Ernst Rychnowski im Kunstwart aufmerksam gemacht. Nach den italienischen Liedern wird uns Wolfs meisterhaft sichere Hand, wie sie die Deklamation scharf nach jeder Wendung des Gedichtes führt, wie sie den ganzen Bau „organisch aus einem Grundmotiv“ erhebt, nicht mehr wundernehmen.

Und doch wurde Hugo Wolf auch denen, die ihn kannten, noch einmal neu, denn er hatte „in musikalischer Hinsicht wohl Reicheres und Tieferes geschrieben, aber nichts, was an Reife und Grösse der geistigen Auffassung an seine Michelangelolieder, wenigstens an die beiden ersten, heranreichte. Man möchte geradezu sagen, dass ihr Urheber seine Rechnung mit der Welt geschlossen haben müsste.“

Wie wahr! Als erstes hatte Wolf l' vo pensando al mio viver di prima herausgegriffen, die ergreifende Stanze:

Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes Leben,
Wie es vor meiner Liebe für dich war;
Kein Mensch hat damals Acht auf mich gegeben,
Ein jeder Tag verloren für mich war.
Ich dachte wohl, ganz dem Gesang zu leben,
Auch mich zu flüchten aus der Menschen Schar...
Genannt in Lob und Tadel bin ich heute,
Und, dass ich da bin, wissen alle Leute!

In elegischem g-moll gehen einsam die Bässe, und den Ton dieser schwermütigen Einleitung hält Wolf fest bis zu den vorletzten Versen. Da „nimmt die Musik unversehens einen strammen Charakter an (entwickelt aus dem vorangegangenen Motiv) und schliesst mit triumphalen Fanfaren, gleichsam einem Tusch, den ihm die huldigenden Zeitgenossen brachten, festlich ab.“ (An Grohe, 24. März 1897.) Ihm — soll sagen: dem florentinischen Meister. Und wiederholt nennt Wolf den Ausdruck dieser Klänge antik, worunter die einfache Seelengrösse, die milde Resignation, die stille Ergebung in „das Naturgesetz“ offenbar gemeint ist, die diese Monologe ausatmen, ein Ausdruck, der in der Beziehung auf die historische Persönlichkeit volle Sachlichkeit gewinnt.

Alla sua donna, „Seiner Herrin“ hatte Michel Angelo eben diese Stanze gewidmet; auch das letzte wendet sich an Vittoria Colonna, das Sonett Non so s'è la desiata luce:

Fühlt meine Seele das ersehnte Licht
Von Gott, der sie erschuf? Ist es der Strahl
Von andrer Schönheit aus dem Jammertal,
Der in mein Herz Erinnerung weckend bricht?
Ist es ein Klang, ein Traumgesicht,
Das Aug' und Herz mir füllt mit einem Mal
In unbegreiflich glüh'nder Qual,
Die mich zu Tränen bringt? Ich weiss es nicht...
Usw.

Es ist die schmerzliche Anrede an das ihm ebenbürtige Wesen, das er, sich selbst bemeisternd, geliebt, als beide schon die Lebenshöhe überschritten, an die Frau, die er nicht müde ward zu besingen, die ihm eine Kraft war, deren Stirne er auf dem Totenlager küsste, deren

Wangen und Augen er nicht zu berühren wagte. Diesen Michelangelo, den Künstler seiner Liebe, hat Wolf im letzten Gedichte gegeben, das allerdings nicht so hoch steht, wie die beiden ersten, aber doch ein männlich gemesseneres, gehalteneres Liebesgefühl ausdrückt. In dem Liede selbst werden wir noch einmal an das Liebesfeuer der Jugend gemahnt, denn zu den Worten „Ist es ein Klang, ein Traumgesicht?“ und am Schlusse scheint aus der Ferne der Peregrinagesänge ein Motiv herüberzuschweben;

„Mich treibt ein Ja und Nein, ein Süss und Herbe,
Daran sind, Herrin, deine Augen schuld.“

Hier singt es noch einmal so, wie er es dem „Spiegel dieser treuen braunen Augen“ vor Jahren gesungen hatte, nur viel geruhiger und gefasst.

So haben wir den Bildhauer, den Dichter Michelangelo vernommen. Und doch scheint es, dass in diesen letzten Gesängen Hugo Wolf zum ersten Male selber, hinter einer Maske spricht. Nie war er, der Fanatiker der Objektivität, früher subjektiv. Aber, als er „bei der Lektüre Michelangelos vielleicht zufällig auf dieses Gedicht als erstes gestossen war,*) musste er selbst durch diese für ihn bis ins Detail vorliegende Kongruenz zwischen des Dichters und seinem eigenen Künstlerdasein tief betroffen gewesen sein.“ Und der Hörer ist es auch. Man kann sich nicht dem Gefühle verschliessen: Hier sind Memoiren geschrieben worden; Wolf ist es, der die Summe seines Lebens in ergreifender Hellsichtigkeit, wie aus einem Instinkte, zieht. Denn, erst 37 Jahre alt, waren ihm schon „die Jahre am Ziele, wie Pfeile in die Scheibe angekommen.“ War es Zufall, war es Ahnung, dass er sagte: I' vo pensando al mio viver di prima?

In diesen „ernsten Gesängen“ konnten „keine lyrischen Urlaute angeschlagen werden; aber Ewigkeitsgedanken und eine eigenartige weltfremde Stimmung, eine überlegene Ruhe der Betrachtsamkeit sprechen daraus und verschaffen diesem Liederhefte in der deutschen

*) Edmund Hellmer, aus dessen Aufsatz über die Michelangelolieder (Ges. Aufsätze über Hugo Wolf, zweite Folge) dieser Satz zitiert ist, meint das erste Gedicht: „Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes Leben.“

Tonlyrik eine hohe einsame Stellung.“ Noch sind sie im Konzertsaal nicht an ihrem Platze, so wenig wie der beiden Byronlieder, die, gleich ihnen, den Altersstil Hugo Wolfs verraten. Altersstil! Ein bitteres Wort, wenn man es von dem gebraucht, der nur eine kurze Jugend lebte, als es schon Abend werden wollte. —

Mit „verzehrender Ungeduld“ hatte Wolf sich von den Michelangeloliedern einem neuen Problem zugewendet. Wieder ist es der Dämon Oper, der sich seiner bemächtigt, und wie im Corregidor ein alter Stoff nach Jahren Macht über ihn gewann, so diesmal wieder eine novéla des Alarcón, der in tragischem Düster glühende Manuel Venegas. Wir wissen, wie Wolf 1892 vergebens nach dem Poeten fahndete, der el niño de la bola dramatisiert hätte, wie er später flüchtig an I. I. David dachte: zuletzt kehrt er zur Librettistin des Corregidor zurück, und Frau Mayreder sagt zu. Sie macht sich an die Arbeit, obwohl der Stoff sie anfangs nicht entzünden wollte. Aus vielen Gründen hatte sie dem Musiker von einer zweiten spanischen Oper abgeraten; als sie aber zu erkennen glaubte, dass Wolf vom Manuel nicht abliess, weil er vielleicht in dieser Figur die dichterische Vergrösserung seines eigenen unbedingten Ichs erblickte, gab sie nach. Sie sucht ihr Buch dieses Mal nach Wolfs innersten Wünschen zu verfassen, doch scheitert diese Absicht zum Teil am Mangel einer gewissen szenischen Fantasie, der beim Musiker hervortrat. Und dennoch ist Wolf, wie einst beim Corregidor, von ihrer Arbeit hingerissen, macht seiner Dichterin einen Besuch mit Blumen in der Hand und dankt ihr tränenden Auges. Das Buch wandert, wie üblich, an Freunde, zur Begutachtung, an Kauffmann, an Faisst, an Grohe, an Heckel. Bald kommt diese und jene bedenkliche Stimme zurück. Auch zu seinem Freunde Haberlandt bringt er das Libretto und liest es vor. Als sich aber der Freund mit „vorsichtiger Zurückhaltung“ äussert, wird Wolf bald unruhig und misstraurisch, bis Haberlandt, von Wolf um vollste Offenheit ersucht, mit seiner Überzeugung nicht zurückhielt, dass „die Bearbeitung der grandiosen Wucht des Stoffes, der wütenden Inbrunst der Leidenschaften nicht völlig gerecht geworden sei.“ Und in der Tat hatte Alarcón, der mit dem Manuel Venegas eine authentische Interpretation zu seinem

Escándalo geben wollte, einem sympathischen liberalen Pfarrer einen Schurken entgegengestellt, wie ihn die Kloaken der menschlichen Gesellschaft ausspeien, einen Apostel des Atheismus und des Verbrechens, und hatte in die Mitte dieser tragedia popular einen grossen Stolz gestellt, eine frenetische Leidenschaft (una pasión desenfrenada), eine Liebe, gemischt aus Narrheit und Zorn, Rachedurst und die kochenden Eifersüchte, wie sie der Kraft und Wildheit eines Löwen würdig gewesen wären.*) Gewiss musste Alarcón als leidenschaftlicher Maure, der sich durch alle Armuten und Hässlichkeiten des Lebens durchgeschlagen hatte, zu anderen Kunstwerken kommen, als etwa der gewandte und geschmeidige Juan Valera. Frau Mayreder aber hatte sich mehr um die Innenseite dieses Stoffs bemüht, als um seine theatralische Veranschaulichung, und es war für Wolf ein harter Schlag gewesen, erzählt Haberlandt weiter, sich wieder vor dem Nichts zu sehen, denn er pflichtete dem Freunde nun rückhaltlos bei. Zum Glück wusste der Zerstörer grosser Hoffnungen sie auch wieder aufzubauen, denn er konnte seinen Freund und Universitätskollegen Dr. Moritz Hoernes für die verwaiste Aufgabe, den Manuel Venegas zu dramatisieren, gewinnen, und der Ersatzmann hatte sich bald „mit dem Stoffe durchdrungen und in höchst eindrucksvoller Art bei einer persönlichen Zusammenkunft mit Wolf diesem seine Ideen skizziert, wie er Manuels Schicksal auf der Bühne darstellen würde.“ Wolf ist überglücklich. Er nennt Dr. Hoernes einen Poeten comme il faut. „Vor der Hand hat er mir ein Szenarium geliefert von ganz exquisiter Art. Wenn die Ausführung nicht dahinter bleibt, bin ich ein gemachter Mann.“ (An die Mutter, 4. Juni 1897.) Diese trunkene Freude ist ergreifend. „In wenigen Wochen hatte Moritz Hoernes die übernommene Aufgabe bewältigt und den ersten kühnen und gewaltigen Entwurf des Dramas vollendet.“ Haberlandt erinnert sich noch, „wie Wolf vor Freude erblich“, als er ihm die Dichtung in seine

*) So schildert Alarcón selbst die Novelle, deren interessante Entstehungsgeschichte er in der Historia de mis libros erzählt. El niño de la bola erschien am 26. Januar 1880 und hatte gerade wegen der Machinationen der Feinde Alarcóns solchen Erfolg, dass in 48 Stunden nach dem Erscheinen eines Gegenartikels sämtliche Exemplare der Madrider Buchhandlungen verkauft waren. In deutscher Übersetzung erschien sie bei Spemann.

Wohnung überbrachte, worauf Wolf sofort mit ihm nach Perchtoldsdorf fuhr, um auf der kleinen Gartenterrasse sich selbst überlassen und ganz allein, den Text zu lesen. „Als ich endlich wieder leise zu ihm trat, rannen ihm die heissen Tränen über das blasse Antlitz, und so gross war die Erschütterung, unter der er bebte, dass auch ich mich der Tränen nicht erwehren konnte und wir uns schluchzend in die Arme sanken. Ein feierlicher und rührender Dank ward in corpore dem prächtigen Dichter abgestattet, der in der tiefen Ergriffenheit des Musikers sicher seinen schönsten und bleibenden Lohn fand für sein Werk, für den Sprung und Schwung ins Dichterland, den er, der verborgene Poet, hier mit solchem Glück getan.*) Abends ward die Vollendung der Dichtung fröhlich bei einem Gläschen goldhellen Weins gefeiert, und Wolf tauschte damals den Bruderkuss mit seinem Dichter und mir, in seligster Erwartung der Schöpferarbeit, die er schon in sich drängen und treiben fühlte.“ Wolf gibt Seele und Körper der neuen Arbeit hin, schliesst sich in seiner Wohnung ein, und empfängt nur die notwendigsten Besuche. „... Zunächst galt es noch nach ruhiger und gründlicher Überprüfung des Textbuches im einzelnen zu feilen und zu ergänzen und für die eigentlich rein musikalischen Forderungen und Bedürfnisse darin vorzusorgen, eine Arbeit, die den Komponisten in den nächsten Wochen auf das Intensivste beschäftigte. Ihn reizte keine Sommerlust, ihn lähmte keine Hitze des Juli: er wollte nur so bald wie möglich seine Arbeit beginnen, nach der er so feurig entbrannt war.“ Am 8. Juli überreichte ihm Dr. Hoernes den fertiggestellten Text, der in seiner letzten Gestalt Wolf unantastbar erschien. „Ich sage nichts als: Shakespeare selber hätte den Stoff nicht dramatischer und zugleich poetischer gestalten können, als es durch Hoernes geschehen ist.“ (An Grohe, 9. Juli 1897). „Anfang August nach einem ganz kurzen Ausflug nach Traunkirchen, von dem er in höchst unruhiger und unwirscher Laune zurückgekehrt war, konnte Wolf endlich mit der Komposition an seinem Manuel beginnen.“ Jetzt findet er nicht einmal mehr Zeit seine Korrespondenz zu führen. „Die entzückende Marter des Schaffens überfällt ihn nun wieder mit aller Macht und zwischen Tagen tiefster

*) Dr. Moritz Hoernes, geb. 1852, ist prähistorischer Archäologe und Custos am naturhistorischen Hofmuseum.

Verstörtheit, wenn ihn die Eingebungen verlassen, und glühender Exstasen stürzt seine Seele nun auf und nieder, während die Arbeit mächtig fortschreitet. Seltener werden seine Besuche, und wenn er kommt, so loht eine unheimliche, fremde, unwirsche Flamme in seiner Stimmung.“ Und was sonst nie geschehen: der Schaffende facht seine Kräfte, wenn sie zu ermatten drohen, durch Rotwein aufs neue an. Am 15. September schreibt Wolf an Haberlandt, er habe nachmitttags vorher „den ganzen Monolog des Manuel in einem Zuge aufgeschrieben, trotz vielfacher Störungen durch Besuche.“ Für nächsten Sonntag möge der Freund alle Getreuen unter die Fahne rufen, denn er werde aus der neuen Oper vorspielen. Tags darauf sendete Wolf an Haberlandt zwei eilige Niederschriften, das Motiv von Manuels Liebe zu Soledad und ein anderes Duett „als willkommene Aufheiterung bei dem garstigen Regenwetter“, und auf dem ersten standen mitten in dem Notensystem die überschäumenden Jubelworte: „Brühwarm! eben aus der Pfanne! bin ausser mir! Verkauft's mein G'wand! bin selig! rase!“ Den Freund „durchschauerte“ es, als er diese Zeilen empfing. „Allein, fährt er fort, wir wussten, wenn unser Freund komponierte, so waren alle Dämonen in ihm ihrer Fesseln los. Doch ging ich sofort, auf die Gefahr hin, ihn wie die anderen beklagten Besuche zu stören, in die Schwindgasse und erschrak, als er mir wie vergeistert die Türe öffnete, mich starr ansah, da ich die Störung entschuldigte, dann aber mich in sein Zimmer führte, wo er sogleich aufgeregt und verworren von seiner Arbeit erzählte. Ich war so bewegt von der unheimlichen Erregung, in der er sich sichtlich befand, dass ich ihn beschwor, eine Pause in seiner Arbeit eintreten zu lassen und sich Erheiterung und Erholung im Freien zu gönnen. Er aber — in der unaufhaltsamen Steigerung seiner Empfindungen versicherte, nie so göttlich wohl gewesen zu sein und nie so schönes zustande gebracht zu haben; — und nun setzte er sich an den Flügel und spielte und sang das hinreissende Manuel-Fragment, wie es die Welt jetzt kennt, mit unbeschreiblich rührender Seligkeit in Auge und Stimme, wobei ihm die Tränen in den Bart und aufs Klavier liefen, die er wie ein Kind mit dem Ärmel von den Tasten wischte. Die Musik hatte ihn beruhigt und ich schied, ergriffen, aber ohne eigentliche Sorge von ihm, sein Versprechen in

der Tasche, dass er Sonntags zu uns aufs Land kommen und falls er dazu gelaunt wäre, seine Komposition mitbringen wolle."

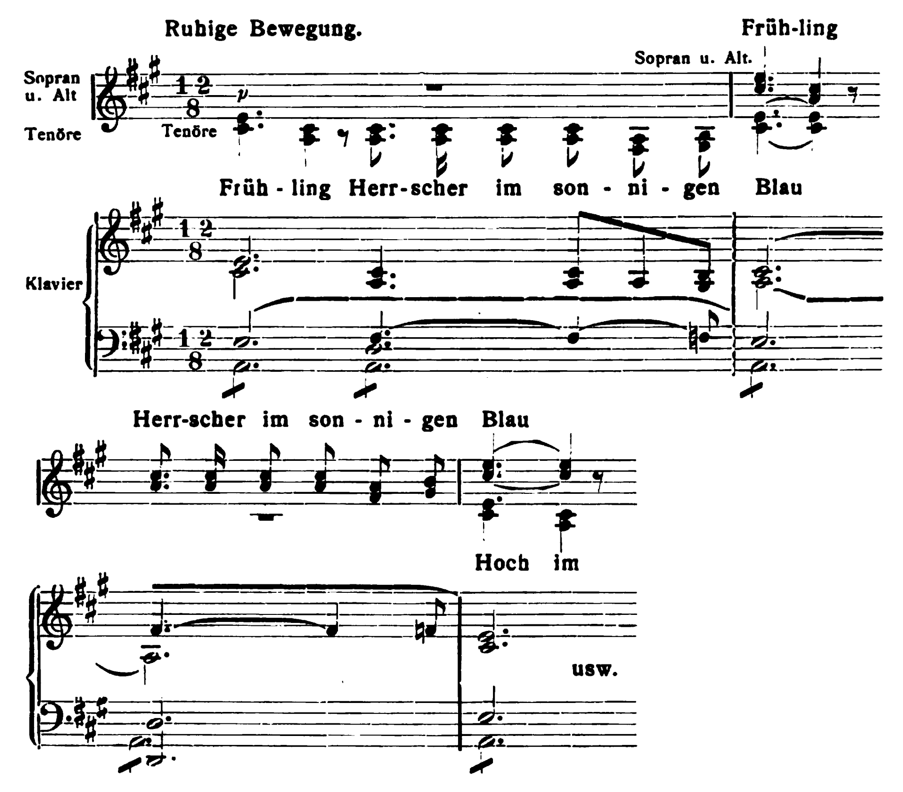
In einem euphoristischen Zustande wurden die ersten fünf Szenen des Manuel Venegas niedergeschrieben. Hier brach die Arbeit ab; Wolf hatte zum letzten Male mit dem Dämon Oper gerungen, ein anderer Dämon hatte von seiner Seele Besitz genommen, grauenhaft wie jener grosse grüne Satan in der Hölle des Orcagna: der Wahnsinn.

Fast widerstrebt es uns, von dieser letzten Arbeit Hugo Wolfs, über der er in Schöpfergluten zusammenbrach, einen kritischen Bericht zu geben, der wie jeder kritische Bericht seine erkältende Note hat. Wir tun es mit Scheu, aber doch soll es geschehen sein, weil noch aus diesem Bruchstück die volle Schöpferkraft Wolfs, sein bis zur Stunde des Zusammenbruchs dauernder künstlerischer Ernst und die eiserne Selbstzucht spricht. — Die dramatische Beseelung, die Moritz Hoernes dem Manuel Venegas gab, zeigt poetische Empfindung, farbenreiche Sprache*), in der Exposition auch Anschaulichkeit, veräusserlicht aber die Vorgänge für manchen Geschmack doch zu stark. Ob nun die demokratische Kraft des Theatralikers, die al-fresco-Begabung Wolfs Natur eingeboren war, haben wir bezweifeln müssen; aber ergreifend, wie er um sie gerungen, überraschend, wieviel er sich erkämpft hat. Im Manuel bemüht er sich deutlich, Fraktur zu reden, die Singstimme ist oft freier geworden, die Polyphonie ist oft aufgehoben, seine Farben leuchten in alter Kraft, aber seine Hilfsmittel sind geringer geworden. Er wollte einfach sein, er wollte diatonisch, mozartesk werden, er erkannte in diesen letzten Zeiten die Zweischneidigkeit einer Waffe wie der Wagnerschen Polyphonie, denn, wie er zu Professor Ferdinand Foll äusserte, schienen ihm selbst bei dem Meister die Singstimmen bisweilen von der Polyphonie des Orchesters gedrückt oder gedeckt zu werden. Die gewollte Einfachheit,
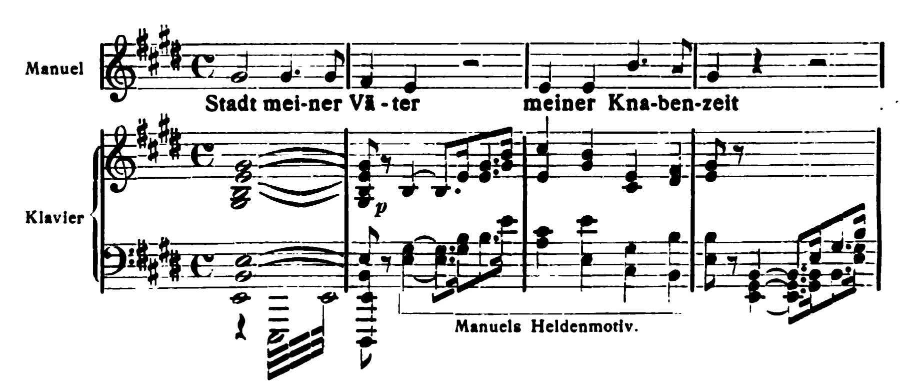
---

*) Auf Details des Textes, der in dem bei K. F. Heckel in Mannheim erschienenen Klavierauszug des Manuel-Venegas-Fragmentes abgedruckt ist, sei nicht eingegangen. Freunde Wolfs hatten z. B. Reime wie Brust und Lust, Soledad und Stadt bemängelt. In der Tat ist Soledad (spanisch: die Einsamkeit und mit einem fast unhörbaren d am Schlusse ausgesprochen) kein guter Reim. Aber mit Recht machte Wolf gegen Grohe geltend, dass die Reime im Drama nicht die Hauptsache sind.

die gewollte sinnliche Plastik empfindet man gleich aus dem prächtigen Einleitungschor. Es ist südlicher Frühlingsmorgen, Mädchen und Jünglinge rüsten zur Prozession, zu einer „lärmenden Gottesverehrung". Immer höher spannt die Instrumentaleinleitung den Akkord der Dominante, dann beginnt der Gesang in zwei kanonisch geführten Halbchören. Hier das Hauptmotiv:

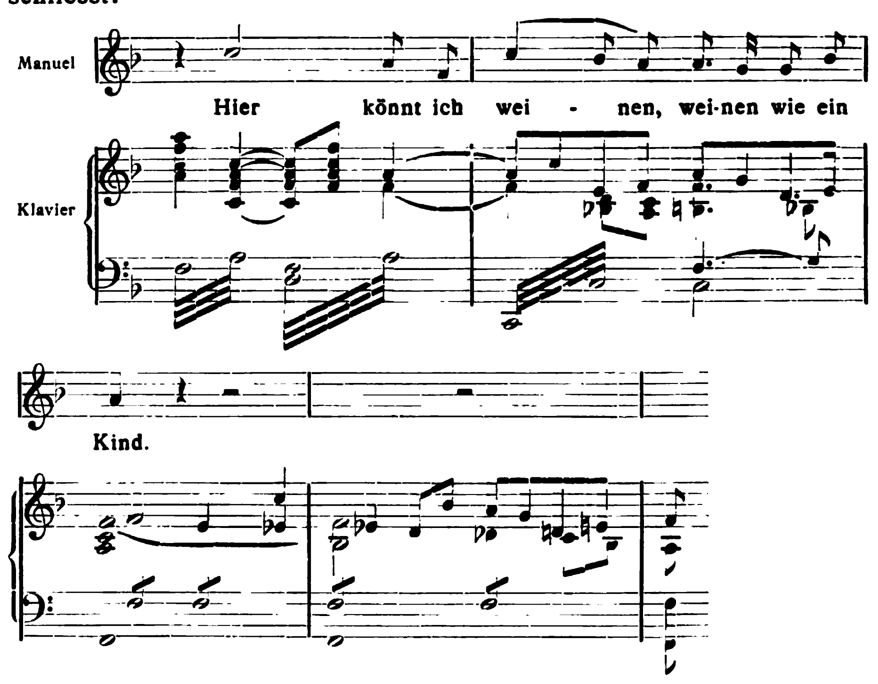


Im ganzen Chore fehlen durchaus die Stimmen der Bässe und aus den Tonarten A, C und D, durch die die Melodik fliesst, kommen die Helligkeiten des Frühlings-Kolorits. Freilich singt kein handelnder, sondern ein betrachtender Chor, und demnach ist die Musik ein lyrisches Präludium geworden, das sich wie ein Blumenbogen über die erste Szene wölbt, das sich aber von den wenigen Chören des Corregidor durch die Plastik der melodischen Arbeit unterscheidet.

Auch sonst ist Einfachheit und Plastik durchführbar, wie besonders in dem grossen Auftrittsmonolog des Manuel, der mit den Worten beginnt:



und der nach schlichten Gemütstönen mit dem ergreifenden Gedanken schliesst:



Dieser Monolog schildert eine klarumrissene Persönlichkeit auf andere Art, als etwa der Frasquita-Monolog: durchaus melodisch läuft die befreite Singstimme in weichgewundener Linie durch das Orchester, dessen weiteres Gespinst nur aus Manuels Heldenmotiv entsteht.

In Teilen der ersten Szene, wie in der zweiten und dritten neigt der Künstler allerdings zur Verfahrensweise des Corregidor zurück: das Orchester stellt sich vor die handelnden Personen, wie den Hauptmann, Apotheker und Morisco; und sind es auch nur Nebenpersonen, die Polyphonie überwiegt den Gesang und seine charakterisierende Kraft.

Wir wollen diese rückwärtsführenden Spuren weder verwischen, noch auch müssige Betrachtungen darüber anstellen, ob der Manuel trotzdem ein taugliches Bühnenwerk geworden wäre. Denn hier entscheiden nur die neuen Werte, als die Zeichen eines nicht stehen gebliebenen Künstlerwillens. In magnis voluisse sat est. Im Kampfe um die Form ist Hugo Wolf vorwärts gegangen, wie ein Soldat unter seiner Fahne, und während dieses Kampfes brach er nieder.

Nicht ganz umsonst war das Erlebnis mit dem Corregidor in Mannheim gewesen, und aus den Leiden dieser Zeit kam ein Jahr darauf die neue Sprache des Manuel Venegas. So führt eine Linie von den ersten Jugendliedern aufwärts über die Mörike- und Spanischen, die Keller- die Italienischen Lieder bis zur Michelangelo-Grösse; so führt eine Linie vom Corregidor zum Manuel hinan. Und „hinan" heisst die Tendenz des künstlerischen Willens. Dort, in den Liedern war Huge Wolf eine Vollendung geworden, hier blieb er die Verheissung; dort hatte er sich über das Problem geschwungen, hier musste er die „Tragik im Problem" erleben, die je der Künstler eigener Persönlichkeit in ihrer grossen Starrheit einmal schaut. Wolfs Schaffen blieb Fragment. Doch überall, in jeder Note lebt das künstlerische Gewissen. Das ist's, was uns aus dem letzten rasenden Jubel des Fragments entgegenschauert.

V. Kapitel.

Krankheit und Tod.

Wirre Schriftzüge bedecken die Postkarte, die Hugo Wolf an Walter Bockmayer in Mödling bei Wien mit der Bitte sendete, für Sonntag den 19. September 1897 die Freunde, darunter auch Josef Schalk und Ferdinand Foll einzuladen: er wolle ihnen den ersten Akt des Manuel Venegas vorspielen. In Bockmayers Hause hatte Wolf in diesem Sommer viel verkehrt; er kam so ziemlich jeden Sonntag, um zu musizieren, wenn er nicht in dem benachbarten Perchtolsdorf einkehrte, wo die ihm befreundeten Familien Doktor Haberlandts und Doktor Werners ihre Landhäuser hatten. Bockmayer lud nun für den Sonntagnachmittag ungefähr zwanzig Personen ein und erwartete Wolf. Dieser aber kam schon am frühen Morgen des 19. September nach Perchtolsdorf, stürzte gleich in das Haus Edmund Hellmers, das er nie zuvor betreten hatte, und stellte sich der Mutter Hellmers als Direktor der Wiener Hofoper vor. Auch las er eine von ihm selbst verfasste Rede an das Personal der Hofoper ab, in der er zuletzt den Direktor absetzte. Dann eilte er mit Hellmer zu Haberlandt und zwang beide, mit ihm nach Mauer zu gehen, wo der Hofopernsänger Hermann Winkelmann seinen Landaufenthalt hatte; denn Winkelmann müsse heute den Manuel Venegas, der übrigens fertig komponiert sei, bei Bockmayer in Mödling singen. Jede Einsprache war vergeblich. Wolf stürzt beiden voran in die Villa Winkelmanns: „Wissen Sie, wer Ihr neuer Direktor wird? — Ich! — Ich war soeben beim Fürsten und habe Alles mit ihm ausgemacht.“ Winkelmann, im ersten Augenblicke an die Möglichkeit glaubend, stutzt, als Wolf sein Anliegen wegen des Venegas vorbringt. Unterdessen gelingt es Haberlandt dem Hausherrn Zeichen zu machen, und unter dem Vorwande, telephonisch abberufen worden zu sein,

verschwand Winkelmann und machte damit der aufregenden Szene ein Ende. Es gelingt, Wolf wieder zu entfernen, aber er war wütend auf Winkelmann: wenn er auf den Nachmittag nicht käme, würde er ihn entlassen. In höchster Erregung — Wolf, der seit drei Uhr morgens wach war, war ganz erschöpft — kamen die drei nach Perchtolsdorf zurück. Bei Haberlandt wurde gespeist, dann schlief Wolf ein paar Stunden. Unterdessen hatte man die anderen Freunde verständigt und hoffte, Wolf werde nach dem Schlafe sich wieder beruhigen. Allein vergeblich. Kaum erwacht, begann er wieder von den Wahnideen zu sprechen: er sei Direktor der Wiener Hofoper. Bockmayer, den Frau Werner von Wolfs eigentümlichem Zustande in Kenntnis gesetzt hatte, wollte dennoch die Zusammenkunft in seinem Hause nicht absagen, denn er fürchtete mit Recht, dass eine Absage den erregten Wolf nur noch erregter machen könnte: an den Ausbruch einer Krankheit dachte niemand. Gegen fünf Uhr war die Wolfgemeinde bei Bockmayer versammelt, Wolf kam dann auch mit den Perchtolsdorfer Freunden und trug ein auffallendes Benehmen zur Schau, bestand beispielsweise darauf, dass eine Dame sich entfernen müsse, weil sie ihm unsympathisch sei und dergleichen mehr. Trotzdem spielte und sang er den ersten Akt des Manuel Venegas vollkommen richtig vor, ja wiederholte unter ganz klaren Erläuterungen einzelne Gesangspartieen wie den bekannten Monolog des Manuel. Da, am Ende des Vortrages stand er plötzlich vom Klaviere auf und erklärte den Versammelten: er sei Direktor der Hofoper geworden, er werde Mahler, Winkelmann und andere ihm nicht passende Mitglieder zu entfernen wissen, dann sprang er zu einem anderen Thema über und erzählte entsetzliche Dinge, die ihm mit seinem Hausmeister und seiner Bedienerin in Wien geschehen seien.

Bemerkt zu werden verdient, dass der unmittelbare Ausbruch der Krankheit Wolfs mit der tiefen Erregung in Zusammenhang gebracht wird, die sich seiner bemächtigte, als er, während der Komposition des Manuel, erfuhr, dass nicht der Corregidor, sondern Rubinsteins Dämon am Wiener Hofoperntheater aufgeführt werden solle; aber man kann den Ausbruch ebensogut mit der Oper Dämon als mit dem Dämon Oper in Zusammenhang bringen, denn es ist immer fraglich, ob nicht bei einer Krankheit dieser Art, deren Ursachen

gewöhnlich weit zurückliegen, jede starke seelische Erschütterung den Ausbruch zu beschleunigen vermag. Wie dem auch sei: die Idee, selbst Direktor der Hofoper zu werden, um sein Werk aufzuführen, setzte sich fest und wurde zur fixen Idee, so dass Wolf schon einige Tage vor der Szene bei Bockmayer, — es war dies am Freitag — seinen Freunden Prof. Foll und Hellmer, die mit ihm beim Mittagessen im Gasthause „Zum Hirschen“ in der Paniglgasse zusammentrafen, erklärt hatte: er sei Direktor der Hofoper geworden und werde Foll eine Chordirektorstelle verschaffen; doch fassten die Freunde das als einen ungeheuerlichen Scherz auf und beachteten Wolfs Äusserung nicht weiter.

Nun aber wurde es allen Bockmayerschen Gästen klar, dass Wolf erkrankt, und zwar schwer erkrankt sein müsse. Zum Glück befand sich unter den Zuhörern auch ein Arzt, der Primarius des Mödlinger Krankenhauses, Dr. Gorhan, der nach kurzer Beratung mit den Freunden erklärte, Wolf müsse unbedingt, sofort, in eine Anstalt gebracht werden. Es war gerade noch Zeit nach Wien zu telephonieren, von wo jedoch die Antwort zurückkam, dass in der Nacht niemand in eine Anstalt für Geisteskranke aufgenommen werde. Inzwischen hatte Wolf sich so ziemlich beruhigt und spielte noch das Vorspiel zu den Meistersingern, sonst eine seiner glänzendsten Darbietungen; allein dieses Mal verliess ihn am Schlusse das Gedächtnis und er musste abbrechen. Man brachte ihn ins Speisezimmer, scharte sich um ihn und sorgte, dass er Speise und Trank tüchtig zuspreche. So wurde es elf Uhr, während welcher Zeit Wolf sich das bayerische Bier gut schmecken liess, sehr gemütlich wurde, und zuweilen ganz klar interessante Erlebnisse aus seinen Konservatoriums-Tagen, seinem Verkehr mit Hans Richter und anderen erzählte, nicht ohne ab und zu wieder in seine wirren Gedanken zu verfallen. Nach elf Uhr fuhren Prof. Foll und Bockmayer mit Wolf nach Wien. Eine wunderschöne Herbstnacht. Die anderthalbstündige Fahrt verlief heiter, Wolf war guter Dinge. Als man aber vor seinem Hause in der Schwindgasse anlangte, brach er plötzlich in Wut aus. Den Hausmeister, der öffnete, wollte er anpacken und da dieser die Situation nicht begriff, kostete es die grösste Mühe, die Streitenden zu beruhigen, ja Foll und Bockmayer waren selbst fast in Lebensgefahr, so schlimm war

die Lage. Als man Wolf endlich in seine Wohnung im vierten Stock gebracht hatte, gelang es nach und nach, ihn wieder zu beruhigen; er nahm etwas Obst zu sich und legte sich gegen zwei Uhr früh zu Bette.

Die Nacht verlief ruhig. Am nächsten Morgen erhob sich Wolf, legte schwarze Kleidung an, um, wie er schon tags vorher geäussert hatte, zum Obersthofmeisteramte zu eilen, wohin er beschieden sei, seinen Vertrag zu unterzeichnen. Auf diesen Wahngedanken waren die Freunde scheinbar eingegangen. Im Wagen fuhr Wolf mit Dr. Haberlandt, Dr. Werner und einem Arzte tatsächlich von dannen; aber nicht zum Obersthofmeisteramte, sondern in die Heilanstalt des Dr. Svetlin. Es war ein unsäglich trauriger Vorfall, der allen Beteiligten für immer in Erinnerung geblieben ist.

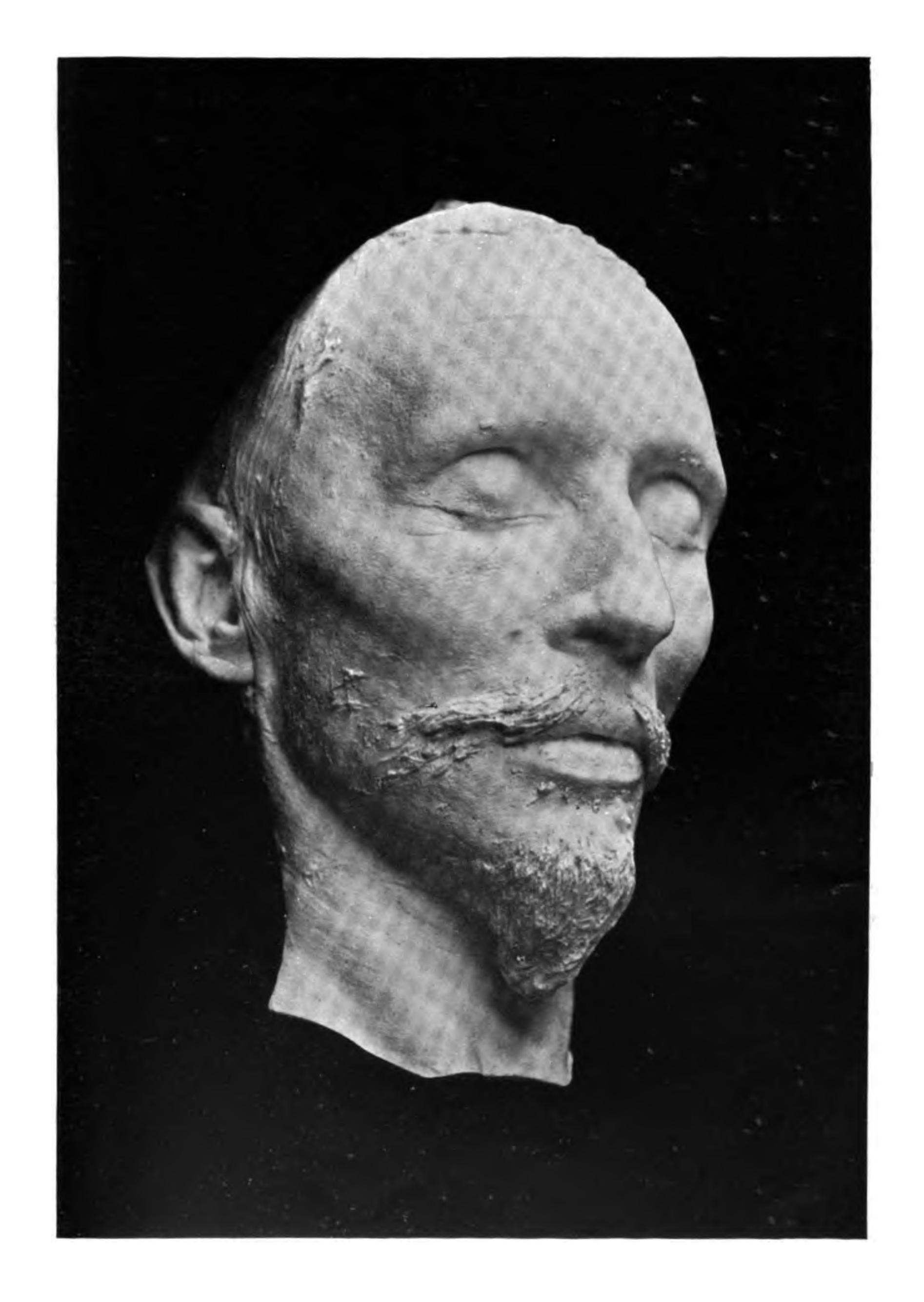
Am 20. September also kam Wolf in diese Heilanstalt, in der er zunächst bis zum 24. Januar 1898 verblieb. Der Aufenthalt war für die Freunde furchtbar, für Wolf jedenfalls grässlich. Er war mit einem Male von den Freunden abgesperrt, die Freunde waren es von ihm, und in die Aussenwelt gelangten nur spärliche Nachrichten, die sich überdies widersprachen. Wolfs Zustand, hiess es bald, habe sich gebessert; bald hörte man wieder, dass er Tobsuchtsanfälle habe. Ähnlich verhielt es sich mit der Diagnose. Mit ziemlicher Bestimmtheit erklärte man, dass Wolfs Krankheit Paralyse sei, und zwar in einem derart heftigen Grade, dass höchstens auf eine weitere Lebensdauer von einem Jahre geschlossen werden könne — in Wirklichkeit dauerte sie fünfeinhalb Jahre — Andere dagegen glaubten gar nicht an das Vorhandensein der Paralyse.

Aber dass Wolfs Krankheit fortschreitende Paralyse sei, hatte schon ungefähr ein Jahr früher, durch einen Zufall, Dr. Heinrich Potpeschnigg entdeckt. Wolf war zu Besuch nach Graz gefahren — der Zeitpunkt liess sich nicht genau ermitteln — und auf der Höhe des Semmering flog ihm ein Kohlenstückchen aus der Lokomotive ins Auge. In Graz begab sich Wolf auf Rat Potpeschniggs zu dem Augenarzte Dr. Elschnigg, der das Auge reinigte und dabei die Wahrnehmung machte, dass der Patient an Pupillenstarre leide. Er teilte diesen Umstand auch Potpeschnigg mit, und dieser aufs heftigste betroffen, erkennt das Anzeichen der schweren Gehirnkrankheit.

In der Anstalt verschlechterte sich zunächst Wolfs Zustand: der Grössenwahn steigerte sich, er bildete sich ein, Direktor der Anstalt zu sein und nun Nietzsche heilen zu können; dann wurde er Jupiter, der das Wetter regeln könne, ja er veranstaltete Tierhetzen im Belvedere. Aber, wie er selbst später sagte — es waren dies beseligende Glücksgefühle, wohingegen nach der zweiten Erkrankung das Gegenteil eintrat: marternde Verfolgungsideen.

Als er besser wurde, wollte er zunächst von seinen alten Freunden nichts wissen, namentlich scheute er den Kreis, vor dem er sich in seinem Wahne in Perchtolsdorf und Mödling gezeigt hatte. Nach und nach besänftigte er sich in allem, doch suchte er jene Stätten unmittelbar nach seiner Entlassung nicht mehr auf: Perchtolsdorf, Mödling, die Wohnung in der Schwindgasse wurden ängstlich gemieden. Zuletzt war er in der Anstalt auch musikalisch tätig. Er instrumentierte den Frühlingschor aus Manuel Venegas, die Lieder „Wer sein holdes Lieb verloren", „Wenn du zu den Blumen gehst" und „Morgenhymnus". Er komponierte an der italienischen Serenade und schrieb ein Mittelstück zu der sinfonischen Dichtung Penthesilea, das er später verbrannte. Auch Opernprojekte beschäftigten ihn. Namentlich die Dramen H. v. Kleists waren zu Opern ausersehen und er trug sich mit dem Gedanken, mehrere Dramen, darunter den Prinzen von Homburg zu komponieren, und zwar genau nach dem Urtext; auf seinem Nachtkästchen lag immer ein Band Kleist, und die Stellen waren durchstrichen, die bei der Komposition entfallen sollten. Als ihn auf seine Bitte einmal Frau Mayreder mit ihrem Gatten besuchte, sagte er, er werde jetzt doch nach i h r e m Texte greifen; und auch den Feuerreiter hineinarbeiten . . . . .

Manchen Einblick in den zum Teil zerstörten Mechanismus seines Geistes gewährt ein Brief, den Wolf am 24. November 1897 an Dr. Svetlin schrieb, ein Brief, in dem er den Ärzten aufs heisseste dankt, sie um Vergebung bittet, „für all die Ungehörigkeiten" die er sich während seiner Krankheit „zuschulden kommen liess", und hofft mit dem Ende des Monats entlassen zu werden. Während der jüngsten Zeit sei ihm die „hochgradige Nervosität" während der Abfassung seiner zweiten Oper zu Bewusstsein gekommen, deren Grund wohl darin lag, dass er „Talent für Poesie" an sich entdeckte. Da er



HUGO WOLFS TOTENMASKE

aber in der Kunst nur Vollendetes leisten wollte, wollte er auch in einer Kunst, die ihm „einmal nicht gegeben war" auch nicht stümpern, und sah sich nach „einem Assozié" um, den er auch glücklich gefunden habe. Er begreife das eigentümliche Benehmen und Verhalten seiner Freunde, des Kapellmeisters Mahler, der Bedienerin Poldi. „Nun, Gottlob; ich bin genesen. Ich grolle niemandem, aber wie ich ein neuer Mensch geworden bin, will ich fortan auch in neuen Verhältnissen leben."

Eben der erwähnten Bedienerin Poldi hatte er auch einmal scherzweise vorgemacht: er sei der Sohn eines Paschas. Als ihn nun Rudolf v. Larisch besuchte und ihn daran erinnerte, erschrak Wolf: „Ich bitte dich, sage das niemandem, sonst glauben sie hier, ich sei wirklich verrückt." Am 24. Januar wurde er als „gesund" entlassen — es war eine „Intermission", ein zeitweises Zurückgehen seines Zustandes eingetreten. Mit eiligen Sätzen sprang er ins Freie, froh, der Anstalt entronnen zu sein, vor der er stets eine grosse Scheu bewahrte. Wieder frei, war er fest entschlossen, Österreich, „das seine Kinder im Irrenhause umkommen lasse", für immer den Rücken zu kehren; er wusste nur noch nicht, wohin er sich wenden werde: bald war es Italien, bald die Schweiz, wo er als Kapellmeister tätig sein wollte. Zunächst fuhr er mit Frau Köchert und Dr. Werner auf den Semmering; aber es hielt ihn dort nicht lange. Nach drei Tagen fuhr er mit Werner nach Graz; aber auch da blieb er nur bis zum nächsten Nachmittage. Er setzte die Odyssee mit Dr. Potpeschnigg fort, der ihn zu seinem Schwager Salamon nach Cilli, in Südsteiermark, brachte, und von hier nach Hochenegg auf die Besitzung des Landtagsabgeordneten Moritz Stallner. Auf Hochenegg ereignet sich ein eigentümlicher Zwischenfall. Wolf spielte Potpeschnigg die Penthesilea vor. Als er an den bei Svetlin neu komponierten Zwischensatz kam, die Kindheitserinnerungen Penthesileas, hielt er schon nach ein paar Takten inne. Entsetzt von der Banalität dieser Stelle, riss er das Notenpapier heraus und schickte sich an, es zu verbrennen. Nur auf die dringenden Bitten des Freundes liess er davon ab. Es war erschütternd für beide. Obwohl die Partiturstelle sehr kompliziert aussah, hatte Wolf sie fehlerfrei geschrieben; das technische Vermögen war noch erhalten. Aber die Konzeptionskraft

war gesunken. Und diese Wolf niederdrückende Erkenntnis bezeichnete Potpeschnigg als eine der wenigen „Krankheitseinsichten", die vorkamen. Eines Tages verliess Wolf (im Februar) Hochenegg plötzlich und irrte in Begleitung seiner Schwester weiter: nach Triest, zum Felsenschloss Duino an der Adria, nach Pirano, Lussinpiccolo, Abbazzia. Nirgends duldete es ihn, und die Reiseanstrengungen griffen ihn an. Er änderte die Richtung, da er „das verdammte Herumreisen namentlich im Italienischen" satt hatte, ging in die Heimat, nach Windischgraz, wo er noch einmal seine Mutter sah, und hierauf nach Salzburg. Hier wollte er sich niederlassen. Doch schon Anfang März erschien er plötzlich wieder in Wien, und mietete sich fürs Erste im Hotel Tegetthof ein. Man suchte für ihn eine Privatwohnung und bald zog er von dort auf die Wieden, in die Mühlgasse 21. Es war das letzte eigene Heim Wolfs, der überhaupt nur kurze Zeit ein eigenes Heim besessen hatte. Die Einrichtung der Wohnung, die durch die Munifizenz der Familie Köchert prächtig ausfiel, machte ihm viele Freude. Hier fing er auch an, sich ein wenig mit Musik zu befassen, verbesserte den Schluss des Vaterlandshymnus, dann machte er sich an die neue Bandausgabe der Eichendorfflieder, aus denen er, wie wir wissen, die „Erwartung", die „Nacht" und das „Waldmädchen" wegliess. An den Manuel Venegas aber getraute er sich nicht mehr heran. Am 21. Mai übersiedelte Wolf von hier mit der Familie Köchert nach Traunkirchen.

Alle, die ihn in dieser Zeit gesehen haben, sagen: er war nicht mehr der alte. Eine gewisse schwermütige Milde, ein weicher Ernst hielt ihn umfangen. Auch seine Schrift bekam einen neuen Duktus. Den Sommer brachte er hin in der Sorge um sein körperliches Wohlbefinden; an Arbeiten förderte er nur die Herausgabe der drei Michelangelolieder zutage. Gegen Ende des Sommers wurde er hoffnungsfreudiger und suchte sich wieder zur Arbeit vorzubereiten; doch wollte er nicht nach Wien zurückkehren, sondern in Schloss Orth bei Gmunden überwintern. Im Oktober aber brach die Krankheit wieder aus. Eines Morgens ging er in die Fluten des Traunsees, um sich zu ertränken; aber die Kälte des Wassers weckte wieder den Willen zum Leben und er schwamm ans Ufer zurück. Nach diesem Selbstmordversuch war er sich darüber klar, was ihm bevoıstand.

Anfangs hoffte die Familie Köchert noch, ihn in häuslicher Pflege behalten zu können; aber es stellten sich paralytische Krämpfe ein, und Wolf selbst war es nun, der verlangte in eine Anstalt gebracht zu werden. Doch bat er: „aber um Gotteswillen nur nicht zu Svetlin.“ Man ersuchte Haberlandt in Wien telegraphisch alles nötige vorzubereiten: zur Aufnahme Wolfs in die niederösterreichische Landesirrenanstalt. Zwei Wärter wurden demnach nach Traunkirchen geschickt, Wolf zu holen, und der Transport ging ziemlich glatt vonstatten.

Es war im Oktober, ungefähr ein Jahr nach seiner ersten Erkrankung, dass Wolf in die niederösterreichische Landesirrenanstalt aufgenommen wurde, die von einem grossen Garten umgeben in der Lazarettgasse (IX. Bezirk) liegt, und wo er eine musterhafte, geradezu ideale Pflege fand. In der ersten Zeit verschlimmerte sich sein Zustand wieder bedeutend, er schien sehr gedrückt, war zurückhaltend und abweisend gegen seine Umgebung. Gegen das Frühjahr aber wurde er wieder ruhiger und normaler. Es wechselten irre Stunden mit lichten Augenblicken, er beteiligte sich an den Vergnügungen der armen Kranken, schob Kegel, verlangte Noten und Bücher, bald freute er sich über Besuche, bald wieder war er unwirsch, vielfach begehrte er anfangs mit den Besuchern fortgehen zu dürfen. Seine Freunde, namentlich der Hugo Wolf-Verein, taten das Möglichste, ihm den Aufenthalt in der Anstalt zu erleichtern und angenehm zu gestalten; der Munifizenz Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef, der sich bekanntlich auch Anton Bruckners in dessen letzten Jahren angenommen hatte, verdankte der Wolf-Verein jährlich den namhaften Betrag von 1200 Kronen für die Erhaltungskosten des kranken Künstlers, und bezog diese Summe von 1899 bis 1903 dank der Befürwortung des Dr. Emil Frh. v. Chertek, des General-Direktors der kaiserlichen Familienfonds-Direktion. In diesen fünf Jahren empfing der Wolf-Verein auch vom Unterrichtsministerium jährlich 800 Kronen zur Unterstützung seiner künstlerischen Aufgaben, und der niederösterreichische Landesausschuss gewährte weitgehende Begünstigungen in der Anstalt. Wolf bekam ein eigenes Klavier in sein Zimmer, das er in den ersten Monaten seines Aufenthaltes noch sehr fleissig benutzte. Ein glücklicher Zufall, so erzählt Dr.

Max Vancsa,*) wollte es, dass der Beamte der Irrenanstalt, August Stiglbauer, Mitglied des akademischen Wagner-Vereins, selbst ein gediegener Musiker, Bewunderer und Kenner der Wolfschen Kunst war; er spielte häufig mit Wolf vierhändig, selbst Bruckner wurde versucht. Wolf spielte und sang seine Lieder, und ausserdem hat der kernige oberösterreichische Humor Stiglbauers dem Kranken, der stets viel Sinn für launige Spässe hatte, noch manche heitere Stunde bereitet.

Als die schönere Jahreszeit anbrach, wurden vom Arzte Ausfahrten mit den Freunden und in Begleitung des Wärters gestattet; auch sein liebes Perchtolsdorf, wo er so oft geweilt, wo er so vieles geschaffen hatte, besuchte Wolf noch einmal. Aber gerade diese Ausfahrten weckten ihm wieder wirre Vorstellungen: er wollte die wohlbekannten Gegenden und Objekte nicht als echt anerkennen, besah sie mit ungläubigem Lächeln oder entrüstete sich über die schlechte Imitation der Ringstrasse, die schlechte Kopie des Stefansturmes. Nur einmal, als man ihn auf den Hochberg bei Perchtolsdorf führte, sagte er: „Also da ist doch noch nicht alles verzaubert!" Überhaupt geriet er jetzt in eine Periode der Verneinung, zuweilen leugnete er selbst seine Identität: „Ja wenn ich der Huge Wolf wäre!" Bis zum Sommer 1899 erfolgten diese Ausfahrten, seit Mitte desselben Jahres ging es im grossen und ganzen mit ihm sichtbar, wenn auch langsam zu Ende. An ein Musizieren war nicht mehr zu denken, sein Erinnerungs- und Erkenntnisvermögen trübte sich, doch freute er sich über Besuche. Es dürfte zu Weihnachten 1899 gewesen sein, als Potpeschnigg ihn besuchte, um nach seinem Zustande zu sehen. Wolf hatte gerade einen schlechten Tag, er war „bös" und musste im Gitterbett, das in einer Ecke stand, wie in einem Käfig gehalten werden. Doch erkannte er schon die Stimme des Freundes von weitem, als dieser noch im ersten Zimmer war. Als Potpeschnigg eintrat, faltete Wolf die Hände und bat: „Potpeschnigg, ich bitt' dich, schneid' mich heraus, schneid' mich heraus." Auf Potpeschniggs Bitte öffneten die Wärter — sie sahen sich zuerst fragend an — eine Seite, und einer sagte: „Wenn Sie brav sind, Herr Wolf, dürfen

*) im Hugo Wolf-Heft der „Musik", 1903.

Sie heraus.“ Da griff Wolf eilig mit der einen Hand heraus und drehte blitzschnell die Schraubenmutter auf, so dass die vordere Wand herunter fiel. Mit einem Satze sprang er heraus, umarmte und küsste Potpeschnigg, lief sofort zum Tisch, wo er sich aus einer Flasche ein Glas Wein einschenkte, das er hinunterstürzte. Diesen Augenblick benutzte der Wärter, legte ihm von rückwärts den Arm um die Seiten und trug ihn wie ein kleines Kind aufs Bett: „So, Herr Wolf, jetzt werden Sie schön brav erzählen, was Sie gegessen haben.“ Der Kranke wollte sich erst beklagen, dass das Essen schlecht gewesen sei, gab dann aber stückweise zu, dass alles gut gewesen sei: die Suppe, das „Schnitzel mit Apfelkompot“ und die „Mehlspeis“. Potpeschnigg setzte sich zum Bette, und Wolf redete mit ihm eine Weile ganz ruhig, erkundigte sich nach Frau und Kindern des Freundes in vernünftiger Weise. Auf einmal sieht er Potpeschnigg prüfend an: „Nein, wie du ausschaust! Es ist ja grässlich, dir gehts schlecht, du hast ja nur eine Hand mehr!“ Potpeschnigg sass nämlich gegen das Licht und ein Teil des Havelocks bedeckte seine eine Hand. Dann fragte Wolf weiter: „Hast du die Lipperheide im Gang gesehen?“ Potpeschnigg: „Ist ja gestorben.“ Wolf: „Ja, das glaubst du nur!“ Dann wurde er unruhig: „Du — musst du auch herinnen bleiben? Kannst mich nicht mitnehmen?“ Potpeschnigg tröstet ihn. Auf einmal wendet sich Wolf zum Wärter: „Sie, Karl, um Gotteswillen schaun'S, dass der Doktor hinauskommt, dass sie ihn nicht hier behalten. Das ist grässlich! Bei Svetlin war wenigstens kein Gitterbett!“ Und er küsste und umarmte Potpeschnigg und drängte ihn geradezu fort. Lange sah er dem Freunde nach, ob er auch glücklich wieder hinauskomme.

Zu Beginn des Jahres 1900 zeigten sich Lähmungserscheinungen, die besonders Wolfs Sprachvermögen zerstörten. Bald vermochte er höchstens nach längeren Anstrengungen die Namen der Besucher, wenn er sie überhaupt erkannte, hervorzustottern, bald konnte er nur mehr unartikulierte Laute lallen. Doch hatte man bis zum August 1901 das Gefühl, von ihm erkannt zu werden. In diesem Monate stellten sich paralytische Krämpfe ein, der Kranke verbrachte jetzt Tage und Nächte nur noch in seinem Gitterbett, meistens schlafend, häufig die Nahrung verweigernd — es war ein Traumleben, ein Vege-

tieren und ein Erlöschen. „Ein Bild des Jammers bietet der in dieser Abteilung (für schwer Kranke) untergebrachte Komponist Hugo Wolf," sagt ein Bericht der „Zeit" vom 4. Jänner 1903. „Seine Augen blicken ausdrucklos mit starrem Glanz ins Leere. Manchmal streichelt ihn der Wärter. Aber in dem Gesicht des irrsinnigen Meisters ist keine merkliche Änderung wahrzunehmen. Mit brutalem Mitleid frägt der Wärter: ‚Alterchen, wie geht's dir denn?' Aber auch darauf erfolgt keine Antwort, selten ein unverständlicher Laut."

Schon um Neujahr 1902 war Wolf von den Ärzten aufgegeben und man glaubte, dass sein Tod in den nächsten Tagen eintreten werde; aber das Herz war unversehrt und so fristete er sein „Leben" noch über ein Jahr weiter. Montag, den 16. Februar trat ein heftiger Katarrh (vielleicht Lungenentzündung) auf, aber obwohl Wolf schon im März 1902 eine heftige Bronchitis überstanden — dieses Mal, bei so geschwächtem Nervensystem, hielt er nicht mehr stand. Nahezu eine Woche dauerte es, bis das schwache Leben ausgerungen, noch während der letzten Tage und Stunden marterten ihn schauerliche Krämpfe. Erst am Sonntag, den 22. Februar 1903, nachmittag 3 Uhr stand das Herz des Dulders still, und er ging „in das kummerlose, unvergleichliche Land des Friedens" hinüber. Schon tags vorher hatte man stündlich seine Auflösung erwartet, und am 22. selbst waren Köcherts, Dr. Haberlandt und Dr. Werner wiederholt stundenlang bei ihm. Aber keinem war es vergönnt, in der Sterbestunde selbst bei ihm zu sein. Er starb allein, in den Armen seines treuen Wärters Johann Scheibner. „Von Nacht umgeben" kam der Tod, ein Erlöser, der letzte Freund.

Am Begräbnistage, Dienstag, den 24. Februar wurde der Leichnam von der Irrenanstalt in die Beisetzkammer des nahen Allgemeinen Krankenhauses übergeführt, die man unmittelbar vom Hofe aus betritt. Friedlich lag da der Arme auf der Bahre, Blumen umhüllten seine Glieder, und die massenhaften Kränze mit ihren prunkvollen Schleifen verschönten die Ärmlichkeit des Raumes. Wolf war nicht entstellt; aber man erschrak, wenn man eintrat. Denn in der Kammer lag er wie eine weisse Holzpuppe; die Nase sah man scharf aus dem wächsernen Antlitz treten, die zarten Hände waren noch zarter geworden; sie lagen gekreuzt und die Finger hingen schlaff, wie weisse

Handschuhfinger. Das hatte das Schicksal von dem Künstler zurückgelassen, der einst eine tönende Welt im Hirne trug, ein Restchen, eine Menschenruine.

Um die dritte Nachmittagsstunde setzte sich der Leichenzug von dem niedrig-kümmerlichen Orte aus in Bewegung, nachdem die Einsegnung in der kleinen Spitalskapelle vorgenommen worden war; es ging nach der Votivkirche, dem gotischen Prachtbau Ferstels. Es war, bemerkt Vancsa, wie eine Symbolik auf den Triumphzug, den der arme verhöhnte Tondichter durch die Macht seiner Kunst angetreten. Aller Pomp, mit dem man grosse Männer zu Grabe trägt, war aufgeboten, obwohl es kein populärer Leichenzug war: man sah die oberen Zehntausend der Kunstwelt, das Volk nahm keinen Anteil. Der 24. Februar war der Wiener Faschingdienstag. Schalksnarren und Harlekine in bunten Masken kamen auf Wagen dem Zuge entgegen, durch die Strassen flog das Schönbartspiel der Fastnacht und bunteste Bänder flatterten in der Luft. So sah das Leben dem Totenzuge mit einem weinenden und einem lachenden Auge zu.

„Der weite Raum der Kirche war dicht gefüllt und man sah die Häupter der offiziellen Musikwelt: viele darunter, die von der Öffentlichkeit gesehen zu werden wünschten, viele, die für Wolf keinen Finger gerührt, die für ihn kein Wort, keinen Blick, vielleicht nur ein Achselzucken gehabt hatten. Nun waren sie alle da. Die Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, die Vaterstadt Windischgraz, die Gesellschaft der Musikfreunde, das Konservatorium, der steiermärkische Tonkünstlerverein hatten Kränze und Vertreter geschickt; Komponisten, Dirigenten, Sänger, Musikkritiker und viele, viele andere waren erschienen. Man konnte nicht genug staunen. Und man kam unwillkürlich auf den Gedanken: warum sind sie alle nicht früher gekommen! Wie wäre der Kunst Hugo Wolfs zehn Jahre früher mit einem Bruchteil dieser Freunde, dieser Liebe und Wertschätzung geholfen gewesen."

Nach den üblichen Kirchengesängen erhoben sich leise, in mystischer Abdämpfung, hinter dem Altare die ergreifenden Harmonieen der Eichendorfschen Ergebung, die Hugo Wolf schon 1881 vertont hatte; der Wiener a cappella-Chorverein unter Leitung von Eugen

Thomas sang dieses Jugendwerk dem Künstler, der es selbst nie gehört hatte, als Grablied nach, und manches Auge wurde feucht:

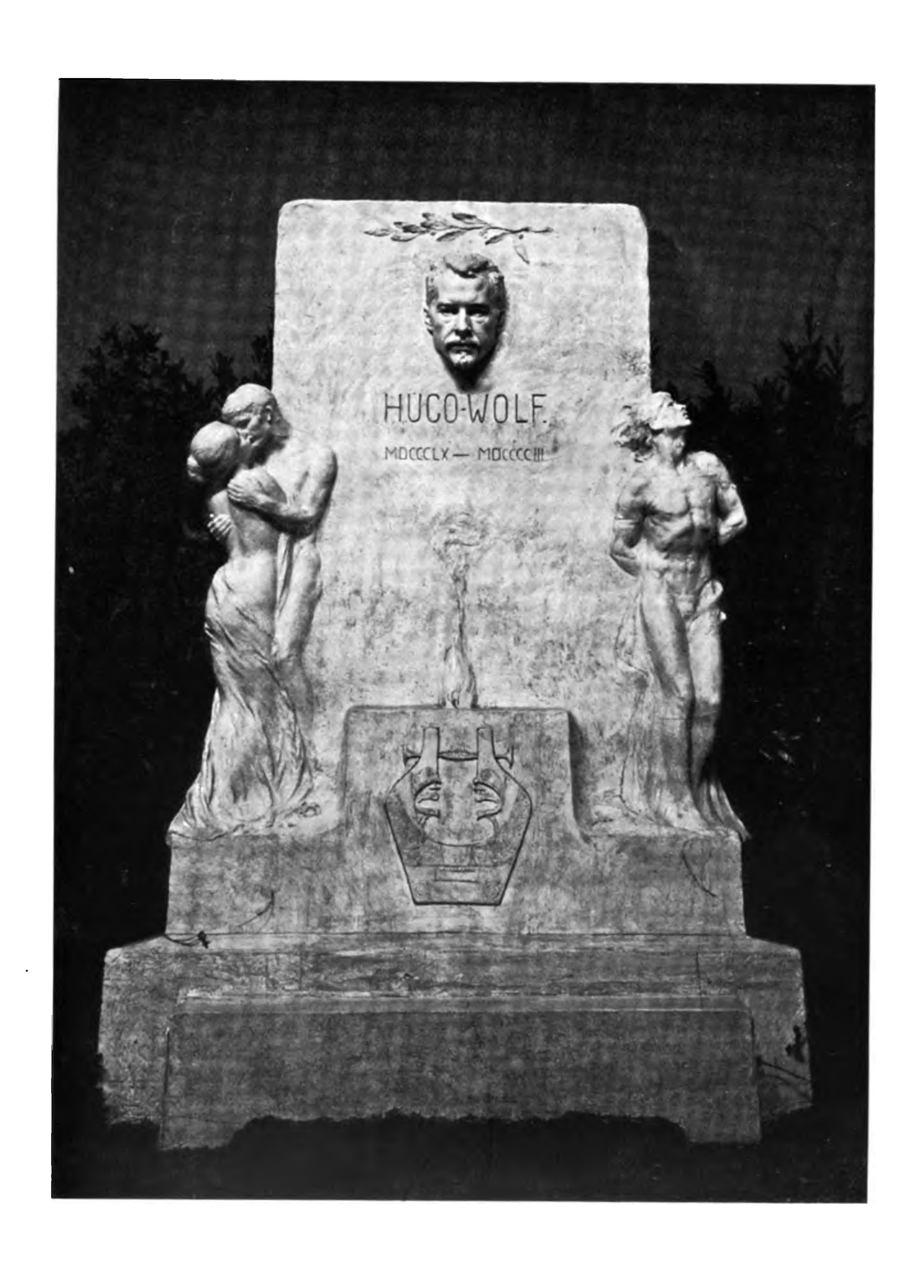
„O mit uns Sündern gehe
Erbarmend ins Gericht!
Ich berg im tiefsten Wehe
Zum Staub mein Angesicht!"

Auf der trostlos weitläufigen Gräberheide des Zentralfriedhofes ging es dann ans Abschiednehmen. Ein scharfer Wind, der tagsüber trübes Gewölk vor sich hin gejagt, hatte um diese Stunde den Himmel rein gefegt, und hellstrahlend neigte sich die Sonne zum Untergange, als die noch immer stattliche Schar der Trauergäste am offenen Grabe stand. Nachdem der Sarg hinabgesenkt worden, trat, als Obmann des Hugo-Wolf-Vereins, Dr. Michael Haberlandt vor und sprach tief ergriffen, aber in schlichter Natürlichkeit Abschiedsworte, die man im Anhange dieses Buches wiederfindet und die in den Mörikeschen Vers ausklangen:

Zur Ruh, zur Ruh, ihr müden Glieder,
Schliesst fest Euch zu, ihr Augenlider,
Du bist allein, fort ist die Erde,
Nacht muss es sein, dass Licht dir werde!

Nach ihm sprach Dr. Viktor Boller, als Ehren- und Vorstandsmitglied des Wiener akademischen Wagner-Vereins. In weit ausgesponnener Rede schilderte Boller das weltfremde Wesen des Tondichters, als dieser zum ersten Male in seinen Gesichtskreis trat, die Freundschaft und Förderung, die er im Wagnerverein, namentlich durch Schalk und Jäger gefunden, Freunde, die dem Freund im Tode vorausgegangen waren.

Es war nur eine provisorische Grabstätte, in der Wolf beigesetzt wurde. Aber schon am Tage nach dem Begräbnis beschloss der Wiener Stadtrat in würdiger Bereitwilligkeit und in kunstfreundlicher Gesinnung, Hugo Wolf ein Ehrengrab in der Abteilung berühmter Musiker und zwar in Beethovens und in Schuberts Nähe zu widmen. Dort liegt nun auch Hugo Wolf begraben. Am 20. Oktober 1904 ist sein Grabdenkmal auf dem Zentralfriedhofe enthüllt worden. Dr. Haberlandt hielt die Gedenkrede und der Bürgermeister der Stadt Wien übernahm das Denkmal nach kurzer Erwiderung — „die Bevölkerung



DAS HUGO WOLF-GRABDENKMAL VON EDMUND
HELLMER AUF DEM CENTRALFRIEDHOF IN WIEN

wird Hugo Wolfs nie vergessen" — in die Obhut der Gemeinde, während die Eichendorff-Chöre erklangen. Das von Professor Edmund Hellmer geschaffene Grabdenkmal erhebt sich in lichtbraunem Marmor in Form eines Opferaltars. Aus dem oberen Drittel der breiten Stirnfläche ist der Kopf des Tonkünstlers, porträtgetreu und doch idealisiert, herausgearbeitet, und an den Flanken schweben zwei Figurengruppen, die das Schaffen Wolfs versinnbildlichen: „Da ist die Welt, die mit Liebesgaben lockte; da ist der ringende Schmerz vor der Tat, den dieser Künstler ... bis zur Neige durchgekostet hat. Ein Liebespaar in heiliger Versunkenheit des innigsten Kusses, und ein Jüngling, der Fesseln sich in Qualen entringend ..."*) Eine kurze Inschrift sagt: HUGO WOLF 1860—1903.

Am 29. April 1906 wurde dem Wiener Stadtrate aus dem Nachlasse Wolfs eine Reihe von Gegenständen übergeben, die die aufgelöste Wolf-Gesellschaft für die städtischen Sammlungen widmete: das Klavier, die Totenmaske, ein Aquarell aus der Wohnung, persönliche Andenken und Bildnisse. Alle übrigen Wolf-Reliquien erhielt der Wiener Richard Wagner-Verein.

In vielen Orten wurden nach dem Tode Hugo Wolfs Gedenkfeiern veranstaltet, in Graz auch eine Gasse nach ihm benannt,**) sein Geburtshaus in Windischgraz mit einer Gedenktafel versehen, ebenso am 4. Juni 1905 das Wernersche Landhaus in Perchtoldsdorf, wo die schönsten seiner Lieder entstanden waren. Als Wolf im September 1897 zum ersten Male erkrankte, war der Bestand seines Vermögens gerichtlich aufgenommen worden; es ergab sich an Barschaft, Forderungen, Pretiosen, Einrichtung, Kleidung, Wäsche, Büchern und Briefmarken ein Aktivvermögen im Schätzwerte von 1364 Gulden 56 Kreuzern. An Passivvermögen verzeichnete das Inventar 925 Gulden 58 Kreuzer — Passiva, die grösstenteils aus Verrechnungsposten bestanden — und so erübrigte als reiner Nachlass ein Betrag von 438 Gulden 98 Kreuzern. Schon während der Erkrankung Wolfs stieg das Interesse für seine Werke derart, dass sich auch der Absatz besserte und nach seinem Tode steigerte beides sich in ungeahnter

*) Gedenkblatt zur Enthüllungsfeier in Wien 1904.

**) Auch in Mannheim gibt es eine Hugo Wolf-Strasse.

Weise. Noch im Jahre 1903, etwa drei Vierteljahre seit dem Hinscheiden Wolfs erwarb seine Lieder die Weltfirma C. F. Peters in Leipzig zusammen mit K. Heckel in Mannheim um eine bedeutende Summe, die den Erben zufiel. Waren es auch nicht Millionen, so ging Faissts Prophezeiung dennoch in dem skeptischen Sinne in Erfüllung, mit dem Wolf sie aufgenommen hatte, denn der Ertrag seiner Werke fiel ihm selber nicht mehr zu. Den grössten Teil seines Lebens hatte er in bescheidenen Verhältnissen verbracht, gegen das Ende erst besserte sich seine Lage, so zwar, dass er als schaffender Künstler sein Auskommen fand. Nach seinem Tode aber ging er „einer rosigen Zukunft“ entgegen und wieder einmal rankte sich der Lorbeer, was ihm am liebsten ist, um einen „nackten Totenschädel“.

Epilog.

Knapp zehn Jahre währte die Künstlerlaufbahn Hugo Wolfs. Vergleicht man aber seine ersten Jugendlieder mit den letzten Meisterliedern, dann wird man dieses Dezennium als ein Dezennium der ernsten Selbstzucht und der Selbstkritik erkennen und mit Max Reger annehmen, dass Wolf, der nicht mit Riesenorchestern, sondern klein begann und gross endigte, einer jüngeren Komponistengeneration Erzieher oder Vorbild sein kann.*)

Mit Ehrfurcht vor der Kunst, der er diente, ja fast mit dem Eifer einer religiösen Überzeugung hat er sich selbst gesteigert, so dass er, der vermöge seiner Anlage nicht die ganze Breite der Tonkunst umfasste, doch vermöge seiner Persönlichkeit ihre ganze Tiefe erreichte. Noch ist der alte Musikerstreit, wie Ton und Wort sich zueinander verhalten, nicht zu Ende gestritten, und die Geschichte zeigt, dass die Meister der Lyrik bald vom Tone ausgehend, bald vom Worte ausgehend, zu vollendeten Kunstwerken kamen. Wie immer man sich nun zu Hugo Wolfs Erscheinung stellen mag — dadurch, dass er auf seinem Wege unentdeckte Stoffgebiete fand, hat er „auch im lyrischen Gebilde einen freieren gerechteren Ausgleich" zwischen Ton und Wort gefunden, und das sichert ihm unvergänglichen Ruhm und macht sein kurzes, durch die Nacht des Wahnsinns so tragisch verdüstertes und beschlossenes Leben zu einem der schönsten und gesegnetsten Glücksfälle der neuen deutschen Tonkunst.**)

Hugo Wolf war durchaus ein Sohn der modernen Zeit. Er kannte ihre Psyche, ihre Neigungen und Sehnsuchten, ihre Empfänglichkeit und ihre Reize, ihre Stärke und ihre Krankheiten, und hat sie dargestellt. Aber er war durchaus unmodern in einem Punkte: er „strebte" nicht. Er trug kein Dichterkostüm, keine Poetenlocke,

*) Süddeutsche Monatshefte, Februarheft 1904.

**) H. Welti: Hugo Wolf, Deutschland, Juli 1904.

keine Künstlerkrawatte, er setzte sich so wenig in Szene, als er seinen Ruf in Zeitungen verbreitete. Er wollte es nicht „zu etwas bringen", nicht persönlich interessieren: seine Werke sollten es. Seine Werke, als die Früchte einer höheren, rätselhaften Macht, die in Hugo Wolf ihre gleichgültige äussere Hülle gefunden hatte. In dieser Keuschheit ist er wie ein altväterlicher Meister. Nichts ist wolfischer, als die Antwort, die Wolf einmal einem jüngeren Komponisten gab, der bei ihm eindrang, und ihm seine Lieder „versetzte". Als Wolf kein Wort des Lobes von sich gab, erklärte der Kollege etwas verletzt: „Herr, ich habe meine Lieder mit meinem Herzblute geschrieben!" Worauf die Antwort kam: „Und ich, ich hab' meine Lieder mit der Tinte g'schrieben". Und ähnlicher Geschichten gibt es eine Menge. Als sich eines Tages die Redaktion einer Musikzeitschrift an ihn mit der Bitte um eine autobiographische Skizze und ein Porträt wendete, antwortete er*) auf einer Korrespondenzkarte: Ich heisse Hugo Wolf, bin am 13. März 1860 geboren und derzeit noch am Leben. Soviel genügt als Biographie. Die blöde Fratze tut nichts zur Sache. Das erzählte er Frau Mayreder voll Zorn über die „Abgötterei mit der Person, die da getrieben wird, statt dass solche Blätter ordentliche sachliche Berichte bringen." Und am schärfsten drückte sich seine hohe Vorstellung von dem Range der künstlerischen Person und der künstlerischen Sache in dem Wort aus, das er einst zur selben Freundin sagte: Wenn ich einmal nicht mehr komponieren kann, dann braucht sich niemand mehr um mich zu kümmern, dann soll man mich auf den Mist werfen, dann ist alles für mich aus. — Auch hier könnte Hugo Wolf, in einer Zeit des Personenkultus, Erzieher sein.

Das Leben stand Hugo Wolf wie jeder scharfgeprägten Persönlichkeit ungütig gegenüber, denn es liebt die Messbarkeit der Leidenschaft, die Verständlichkeit des Gefühls, die Glätte des Charakters. Und Hugo Wolf war keine Erscheinung nach dem Durchschnitt. Ein Künstler mit unbiegsamem Rücken, ein Mann, der auf dem einmal als richtig erkannten Wege blieb und nicht nach rechts und links Vergleiche schloss, förderte er ebenso dauernd die Kunst, als er sich

*) Nach Rosa Mayreder in der „Jugend", 1903. Nr. 11.

starke Feindschaften zuzog. Aber bar der polemischen Grösse, das Leben überwinden zu können, litt er unter dessen Angriffen, ja unter dessen täglichen Nadelstichen. Und schützte sein unheimlich leicht antwortendes Nervensystem durch den Panzer einer mürrischen Verschlossenheit, und brauchte, um gedeihen zu können, den Schutzkreis seiner Freunde, wie das Kind die Familie. Zeit seines Lebens trug er ein wenig Landluft in seinen Kleidern, deren leiser Hauch zu spüren war, und hatte doch die Nerven des Grossstädters, die Unnahbarkeit des Aristokraten. Wild und verletzend brannten die dunkeln Augen des kleinen Mannes nieder, wo er Hohlheit, Konvention, Unkünstlertum vermutete; und lachten wie Kinderaugen, wo er sich in seinem Sinne respektiert fühlte; er ist menschlich warm und hilfreich, stets bereit zu begütigen, wenn er in seiner Reizbarkeit verletzt haben sollte. Ein unmittelbarer Empfinder, gibt er sich mit demselben Ungestüm sthenischen wie asthenischen Affekten hin, unbändig im Schmerz wie in der Freude: „Wer nicht Hugo Wolf sich freuen gesehen hat, der weiss nicht was Freude heisst.“ So lebte er zwei Leben und nur wenige haben ihn gekannt.

Knapp war ihm die Redezeit zugemessen; aber er hat sie zu nutzen gewusst. Es ist ein kleines Gebiet, auf dem er gross geworden; auf den grösseren Gebieten bleibt sein Ringen gross. Und am Ende der Geschichte dieses fruchtbaren und stolzen Lebens mögen die Sätze stehen, in die der Dichter Pedro de Alarcón die Geschicke seines Dreispitz verklingen lässt, Sätze im Metallklang der spanischen Sprache,*) die zum Geschicke des Komponisten des Dreispitz besonderen Sinn und tiefere Beziehung erhalten: O unaussprechliches Glück mit der Feder Wesen zu erschaffen, o Wonne sie nach seinem Willen zu formen, nach seiner Lust bewegen zu können. O Qual, sich entschliessen zu müssen, so viele Geschöpfe, die noch vor dem inneren Auge zittern, nicht mehr der Welt zuzuwerfen und eines Tages mit dem Seufzer sterben zu müssen: Sterbet auch ihr, die ihr niegeboren wurdet! So sind schon die menschlichen Dinge. Ars longa, vita brevis! Und endlich müssen wir Philosophie genug haben, uns zu sagen: Genug, wenn mir ein Ritter Beifall schenkt.

*) Historia de mis libros S. 248

ANHANG

Die Rede Dr. Michael Haberlandts am Grabe Hugo Wolfs.

So versammelst Du, grosser entschlafener Freund, wieder wie einst, wenn Du uns in engem Kreise mit Deiner Kunst entzücktest, die Schar Deiner Freunde um Dich, aber es ist heute zum letztenmal und es gilt, Abschied auf immer zu nehmen.

Und aus dem kleinen Häuflein der Getreuen, die Dir im Leben nahe stehen durften, ist eine grosse Trauergemeinde geworden — diese ganze grosse Stadt, ein ganzes Volk, weit über die Grenzen des Vaterlandes hinausreichend, das heute diese Stunde des letzten Abschieds trauernd mit uns verlebt und das sich in Ehrfurcht beugt vor der Schwere Deines Schicksals, der Reinheit Deines armen, stolzen Lebens und dem Adel Deiner himmlischen Kunst.

Ja, ein schweres Schicksal haben Dir die ewigen Mächte, die über diesem Leben walten, auferlegt. Kurz war Dein Dasein, arm an kleinem Menschenglück und Freuden, von den Ehren und Gütern dieser Welt hast Du nichts, fast nichts genossen. In Armut nur Deiner Kunst lebend, bist Du, fast unbekannt, von vielen verkannt, verspottet, geschmäht, wie so mancher Genius, durch Dein kurzes Leben in ein langes, schauerliches Reich der Leiden und endlich in den allzu frühen Tod gegangen.

Aber das strenge Schicksal hat Dir zum Stab gegeben einen festen, stolzen Sinn für den Alltag und Deine herrliche Kunst für die Weihe- und Feierstunden Deines Daseins. Du hast mit gelassener Würde, mit unbeugsamen Stolze, mit jenem heiligen Eifer, der nur Deiner Kunst galt und niemals Deiner Person, ein Bild des grossen Künstlers aufgestellt, von dem ein stärkender Hauch auf uns alle

übergeht. Du hast den schaffenden Genius, der sich nicht wie die kleinen Talente an die Zeit verliert, sondern ihr die Wege weist, in wundervoller Kraft und Eigenart unter uns verkörpert. Dafür danken wir Dir in dieser feierlichen Stunde.

Und wir danken Dir am tiefsten für die reichen, edlen Gaben Deiner Kunst. Was Du, ein königlich Schenkender, uns gegeben, spät haben wir es erkannt, und vielen ist das Ohr noch taub und das Herz noch verschlossen für Deine neue, tiefinnerliche Sprache, in der Du Herz und Geist unserer Gegenwart zum Erklingen gebracht hast. In entzückten, frommen Schauern hast Du Deine Eingebungen empfangen; — das einzige Glück, das Du im Leben kanntest, war, sie wegzuschenken an Menschenherzen, die sie freudig annehmen und einen Widerhall des Verständnisses gewähren wollen. Dafür nimm, Du Verklärter, den späten, allzu späten Dank der Welt in Deine Ruhe.

Und nun, wie Du in einem Deiner schönsten Lieder sangest:

Zur Ruh', zur Ruh', ihr müden Glieder,
Schliesst fest euch zu, ihr Augenlider,
Du bist allein, fort ist die Erde —
Nacht muss es sein, dass Licht Dir werde!

Italienisches Liederbuch.

Paul Heyse.

(Zweiter Band.)

Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr ...	Perchtoldsdorf	25.	März	1896	
Mein Liebster hat zu Tische mich geladen ...	„	26.	„	„	
Ich liess mir sagen	„	28.	„	„	
Schon streckt ich aus im Bett	„	29.	„	„	
Du sagst mir, dass ich keine Fürstin sei	„	30.	„	„	
Lass sie nur gehn, die so die Stolze spielt	„	31.	„	„	
Wie viele Zeit verlor ich	„	2.	April	„	
Und steht Ihr früh am Morgen auf	„	3.	„	„	
Wohl kenn ich Euern Stand	„	9.	„	„	
Wie soll ich fröhlich sein	„	12.	„	„	Vormittag
O wär' dein Haus	„	12.	„	„	Nachmittag
Sterb' ich, so hüllt in Blumen	„	13.	„	„	Vormittag
Gesegnet sei das Grün	„	13.	„	„	Nachmittag
Wenn du mich mit den Augen streifst	„	19.	„	„	
Was soll der Zorn, mein Schatz	„	20.	„	„	
Benedeit die sel'ge Mutter	„	21.	„	„	
Schweig einmal still, du garst'ger Schwätzer dort	„	23.	„	„	Vormittag
Nicht länger kann ich singen	„	23.	„	„	Nachmittag
Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf	„	24.	„	„	
Ich hab in Pena	„	25.	„	„	Morgens
Heut' Nacht erhob ich mich um Mitternacht ...	„	25.	„	„	Nachmittag
O wüsstest du, wieviel ich deinetwegen	„	26.	„	„	
Verschling' der Abgrund	„	29.	„	„	
Was für ein Lied soll dir gesungen werden	„	30.	„	„	

Drei Gedichte von Michelangelo.

Wohl denk ich oft an mein vergang'nes Leben	Wien	18.	März	1897
Alles endet, was entsteht	„	20.	„	„
Fühlt meine Seele	„	22.–28.	„	„

Lieder nach verschiedenen Dichtern.

Sonne der Schlummerlosen	(Byron)	komp. Wien 1896
Keine gleicht von allen Schönen	„	„ „ „
Morgenstimmung	(Rob. Reinick)	„ „ „

(Vgl. die Tabellen in Band II und III.)

Der Corregidor.

Begonnen am 1. April 1895 zu Perchtoldsdorf, beendet am 9. Juli 1895 zu Matzen. Die Instrumentation beendet am 18. Dezember 1895 um Mitternacht zu Matzen. Erste Aufführung Sonntag, den 7. Juni 1896 in Mannheim.

Manuel Venegas.

Begonnen Anfang August 1897, bis zur 5. Szene des ersten Aktes komponiert bis Mitte September 1897.

Hugo Wolfs Werke.

Die folgenden Überblicke sind (von Dr. Carl Grunsky in der Festschrift zum Hugo Wolf-Fest, Stuttgart 1906) aus den Verzeichnissen der beteiligten Verleger zusammengestellt. Nähere Auskunft gewährt der Führer durch die Edition Peters, Abteilung: Vokalmusik; das Verlagsverzeichnis von Lauterbach & Kuhn; eine Tabelle von Heckel.

1. Lieder.

Die Lieder aus der Jugendzeit sind nach dem Tode Wolfs herausgegeben worden von Prof. F. Foll in Wien. Sie umfassen Gedichte von Heine, Lenau, Hebbel, Julius Sturm, Aus einem alten Liederbuche. Die drei Gedichte von Eichendorff, die nicht in der Bandausgabe stehen, hat Wolf selbst nachträglich zurückgezogen.

Die grossen Liederzyklen gelten häufig als „Gesamtausgabe". Eigentlich sind es nur 6, nicht 7 Bände. Das italienische Liederbuch erschien in zwei Teilen, zu verschiedener Frist; deshalb rechnete man es als V, VI. Laut den Angaben bei Heckel, der ursprünglich alle sieben Bände allein im Verlag hatte, ist jetzt Mörike, Goethe, Italienisches Liederbuch Eigentum von Peters. Beide Firmen erwarben nämlich nach Wolfs Tode Eigentumsrechte an den Liedern, im übrigen ist das Vertragsverhältnis sehr kompliziert. — Der letzte (VII.) Band enthält sieben Gruppen: 1. Sechs Lieder für eine Frauenstimme, 2. Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Körner, 3. Vier Gedichte nach Heine, Shakespeare und Byron, 4. Sechs Alte Weisen von Gottfried Keller, 5. Drei Gesänge aus Ibsens Fest auf Solhaug. 6. Drei Gedichte von Robert Reinick, 7. Drei Gedichte von Michelangelo. Gruppe 3, 6 und 7, deren Preise unten stehen, hat Peters als Eigentum für seinen Verlag gewonnen.

Heckel hatte, auf Wunsch des Tondichters, den grossen Bänden eine vornehme Ausstattung gegeben: dies ist die Form der sogen. Originalausgabe. Alle sieben Originalbände zusammen kosten 65, statt 75 Mark. Peters veranstaltet nach und nach von allen Bänden neue Ausgaben in Oktavformat, mit deutschem und englischem Text. Diese kleineren Ausgaben sind entsprechend billiger als die ursprünglichen. Mörike, Eichendorff (alle 20), Spanisches und Italienisches Liederbuch liegen schon in der neuen Peters-Ausgabe vor; Goethe und der gemischte Band werden vorbereitet. Daneben gibt es Einzelausgaben der Heckel verbliebenen Lieder (auch vorher hatte Heckel Einzelausgaben fast

sämtlicher Lieder veranstaltet) und endlich die Einzelausgaben der neuen Petersschen Edition, und zwar von Mörike, Goethe und vom Italienischen Liederbuch, die meisten Nummern zu einer Mark. Die drei Michelangelo-Lieder kosten bei Peters 2,50 Mk., vier Lieder nach Heine, Shakespeare, Byron 1,75 Mk., drei Lieder nach Rob. Reinick je eine Mark.

---

12 Lieder aus der Jugendzeit. 1877/78. (F. Foll.) Lauterbach & Kuhn. 3 Mk.
3 Gedichte von Eichendorff. 1880. 1887. Heckel, Mannheim. 3,50 Mk. (Erwartung, Die Nacht, Waldmädchen.)

Die folgenden Bände führen manchmal den Titel der Gesamtausgabe.

I. 53 Gedichte von Mörike. 1888. Peters, Leipzig. 12 Mk. Originalausgabe 15 Mk.
II. 17 Gedichte von Eichendorff. 1886/88. Heckel, Mannheim. 7,50 Mk. Peters-Ausgabe (alle 20) 6 Mk.
III. 51 Gedichte von Goethe. 1888/89. Peters, Leipzig. 15 Mk. (= Originalausgabe).
IV. Spanisches Liederbuch. 1889/90. Heckel, Mannheim. 15 Mk. Peters-Ausgabe 12 Mk. 10 geistliche, 34 weltliche Lieder.
V. VI. } Italienisches Liederbuch. 1—22. 23—46. } 1890/91. 1896. Peters, Leipzig. 9 Mk. Originalausgabe 15 Mk.
VII. 31 Lieder nach verschiedenen Dichtern. 1877/97. Heckel, Mannheim. 7,50 Mk. (= Originalausgabe).

Heckel und Peters haben über den Vertrieb der Bandausgaben (natürlich mit Ausnahme der Jugendlieder) folgendes Abkommen getroffen: a) den Alleinvertrieb der neuen kleinen Ausgabe, soweit erschienen (siehe Katalog der Edition Peters), hat Peters; b) den Alleinvertrieb der Originalausgabe, Grossformat in sieben Bänden (mit Ausnahme des Goethe-Bandes, der zunächst noch auch von Peters in Grossformat bezogen werden kann) hat Heckel; c) Bestellungen auf sämtliche sieben Bände in Originalausgabe (65 statt 75 Mk.) können, bis die Ausgabe in Kleinformat in der Edition Peters vollständig vorliegt, an die eine wie an die andere Firma gerichtet werden. Dieses Abkommen berührt nicht die Eigentumsrechte der beiden Firmen, noch den Vertrieb der Einzelausgaben. Peters erleichtert die Anschaffung der Bandausgaben durch Teilung in kleinere Bände.

2. Bearbeitungen von Liedern.

Max Reger hat für eine Singstimme und Orgel vier Mörike-Lieder bearbeitet: Schlafendes Jesuskind, Karwoche, Zum Neuen Jahr, Gebet (Peters, je 1 Mk.). Ferner alle zehn geistlichen Gesänge des Spanischen Liederbuches (Heckel, 6 Mk.).

Für Klavier zu zwei Händen übertrug Max Reger zwölf Mörike-Lieder mit hinzugefügtem Text (Peters, 3 Mk.).

Wichtiger noch als dieser Versuch, einiges dem Klavier zu gewinnen, ist

Wolfs eigenes Bestreben, eine Anzahl seiner Lieder dem Orchester zurückzugeben, für das sie empfunden waren. In der Tat gewinnen einige, wie der genial instrumentierte „Rattenfänger", im Orchester erst das volle Leben; andere dagegen, wie „Er ist's", bleiben mit dem Klavier unlösbar verbunden. Die untenstehende Tabelle enthält den von Peters bis jetzt veröffentlichten reichen Stoff. Über die instrumentierten Lieder, die erhaltenen, die leider verloren gegangen, und die in der Svetlinschen Anstalt geschriebenen Partituren vgl. Bd. II S. 40—42 der vorliegenden Biographie.

Die erste, noch bei Heckel erschienene Reihe ist von Hofkapellmeister Kaehler, damals in Mannheim, durchgesehen. Er beschränkte sich „auf leise Retouchen jener Partieen, in denen die Singstimme durch allzu starke Instrumentierung erdrückt worden wäre". Gewisse Herbheiten des Orchestersatzes, wo sie Wolfs Eigenart widerspiegelten, blieben unangetastet. Die Partituren der Peters-Ausgabe geben über Fragen der Bearbeitung keine Auskunft. — Die noch mit dem Rattenfänger, Prometheus und mit „Wo find' ich Trost" zusammen bei Heckel erschienene Partitur von Anakreons Grab dürfte nach der Datierung (1893) die zweite Instrumentation sein. Die bei Peters erschienene Partitur von „Er ist's" (20. Febr. 1890) ist die vielleicht wiederaufgefundene erste Instrumentation. Die Mignon-Ballade ist nach dem Verlust der ersten Partitur ein zweites Mal (31. Okt. 1893) instrumentiert worden. Doch scheint sich seither die erste Fassung gefunden zu haben, da beide bei Peters erschienen sind. Eine (dritte) Variante wird, wie angekündigt ist, der Wiener Wagner-Verein herausgeben. Die zweite Partitur der Mignon ist anders ausgefallen als die erste, und schon die Besetzung ist um ein Fagott und eine Trompete eingeschränkt worden. Die Peters'sche Partitur enthält übrigens auf S. 9 zwei Druckfehler: Im 3. System, 4. Takt muss ein Auflöser vor dem b des englischen Horns stehen, im 8. System, 1. Takt muss das zweite Horn durchweg f, nicht g blasen.

3. Instrumentierte Lieder.

Mörike-Lieder.

1890. An den Schlaf (Schlaf! süsser Schlaf) fis'-fis" Partitur Mk. 4.—, 10 Stimmen je 60 Pf.

1889. Auf ein altes Bild (In grüner Landschaft) fis'-eis" Partitur Mk. 3.—, 6 Stimmen je 30 Pf.

1891. Denk' es, o Seele (Ein Tännlein grünet wo) his-d" Partitur Mk. 4.—, 19 Stimmen je 30 Pf.

1890. Er ist's (Frühling lässt sein blaues Band) d-g" Partitur Mk. 4.—, 21 Stimmen je 30 Pf.

1890. Gebet (Herr! schicke was du willst) dis'-e" Partitur Mk. 3.—, 12 Stimmen je 30 Pf.

1890. Gesang Weyla's (Du bist Orplid) des'-f" Partitur Mk. 1,50, 3 Stimmen je 60 Pf.

1890. In der Frühe (Kein Schlaf noch kühlt) h-g'' Partitur Mk. 4.—, 19 Stimmen je 60 Pf.

1889. Karwoche (O Woche, Zeugin) h-as'' Partitur Mk. 6.—, 20 Stimmen je 60 Pf.

1890. Neue Liebe (Kann auch ein Mensch) c'-as'' Partitur Mk. 4.—, 23 Stimmen je 30 Pf.

1890. Schlafendes Jesuskind (Sohn der Jungfrau) cis'-as'' Partitur Mk. 4.—, 13 Stimmen je 30 Pf.

1889 Seufzer (Dein Liebesfeuer, ach Herr) cis'-e'' Partitur Mk. 4.—, 10 Stimmen je 60 Pf.

1890. Wo find' ich Trost (Eine Liebe kenn' ich) d'-as'' Partitur Mk. 4.—, 24 Stimmen je 30 Pf.

Goethe-Lieder.

1890/93. Anakreons Grab (Wo die Rose hier blüht) d'-d'' Partitur Mk. 3.—, 13 Stimmen je 60 Pf.

1890. {
Harfenspieler I (Wer sich der Einsamkeit) *H-f' Partitur Mk. 4.—, 16 Stimmen je 60 Pf.
Harfenspieler II (An die Türen will ich schleichen) *c-d' Partitur Mk. 4.—, 10 Stimmen je 60 Pf.
Harfenspieler III (Wer nie sein Brot) *c-e' Partitur Mk. 4.—, 18 Stimmen je 60 Pf.

1890. Mignon (erste Fassung) (Kennst du das Land) ais-as'' Partitur Mk. 8.—, 26 Stimmen je 60 Pf.

1893. Mignon (zweite Fassung) (Kennst du das Land) ais-as'' Partitur Mk. 8.—, 24 Stimmen je 60 Pf.

1890. Prometheus (Bedecke deinen Himmel) *B-f' Partitur Mk. 8.—, 28 Stimmen je 60 Pf.

1890. Rattenfänger (Ich bin der wohlbekannte Sänger) c'-f'' Partitur Mk. 6.—, 21 Stimmen je 60 Pf.

4. Chorwerke.

1881. Sechs geistliche a capella-Chöre nach Eichendorff. Herausgegeben von Eugen Thomas. Lauterbach & Kuhn, Leipzig. Partitur je 75 Pf. Für Männerchor übertragen von Max Reger. Lauterbach & Kuhn. Partitur je 75 Pf.

1886/89. Christnacht. Hymnus für Soli, Chor und Orchester, nach Platen. Lauterbach & Kuhn. Partitur, von Reger und Foll durchgesehen, 24 Mk. Klavierauszug von Foll 3 Mk.

1888/91. Elfenlied, für Frauenchor, Sopransolo und Orchester; aus Shakespeares Sommernachtstraum. Fürstner, Berlin. Partitur 6 Mk. Klavierauszug 2 Mk.

---

* Im Basschlüssel.

1888/92. Der Feuerreiter; für Chor und grosses Orchester; nach Mörike. Heckel, Mannheim. Partitur 10 Mk. Klavierauszug 2,50 Mk.

1890/97. Dem Vaterland. Hymnus für Männerchor und Orchester. Heckel. Partitur 6 Mk. Klavierauszug 2,50 Mk.

1897. Frühlingschor, aus der unvollendeten Oper Manuel Venegas. Heckel. Partitur 10 Mk. Klavierauszug 2,50 Mk.

5. Kammer- und Orchestermusik.

1879/80. Streichquartett in d-moll. Lauterbach & Kuhn, Leipzig. Stimmen 6 Mk. Kleine Partitur 50 Pf.

1893/94. Italienische Serenade, für kleines Orchester. Lauterbach & Kuhn. Partitur 10 Mk. Klavierübertragung von Max Reger, für vier Hände, 3 Mk.
Italienische Serenade, für Streichquartett, übertragen vom Komponisten. Lauterbach & Kuhn. Stimmen 3 Mk. Kleine Partitur 50 Pf.

1883. Penthesilea, sinfonische Dichtung für grosses Orchester. Lauterbach & Kuhn. Partitur 25 Mk. Klavierübertragung von Max Reger, für vier Hände, 4,50 Mk.

6. Opern und dramatische Musik.

1895. Der Corregidor. Heckel, Mannheim. Klavierauszug 20 Mk.

1897. Manuel Venegas (unvollendet). Heckel. Klavierauszug 6 Mk.

1890/91. Das Fest auf Solhaug. Musik zum Schauspiel von Ibsen. Heckel. Partitur 18 Mk. Klavierauszug vom Komponisten und von F. Foll 6 Mk.

Die Ballade Margits und die beiden Gesänge Gudmunds sind in den VII. Band der Lieder aufgenommen.

Hugo Wolf-Literatur.

Dr. Heinrich Rauchberg. Neue Lieder und Gesänge. Separatabdruck aus der Öst.-ung. Revue, 8. Band 1889. — Gesammelte Aufsätze über Wolf. Erste Folge 1898. Zweite Folge 1899. S. Fischer, Berlin. — Der Corregidor. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung 1900. S. Fischer, Berlin. — Dr. Max Graf, Wagner-Probleme, 1900, Wien. S. 116 ff. — E. O. Nodnagel, Jenseits von Wagner und Liszt, 1902, Königsberg. S. 21 ff. — Wolfs Briefe an Emil Kauffmann 1903. Berlin. — Friedr. v. Hausegger, Gedanken eines Schauenden, 1903, München. S. 244 ff. — Dr. Michael Haberlandt, Hugo Wolf, Erinnerungen und Gedanken, 1903, Leipzig. — Wolfs Briefe an Hugo Faisst, 1904, Stuttgart. — Paul Müller, Hugo Wolf, Essay, 1904. Gose & Tetzlaff, Berlin. — Paul Müller, Ungedruckte Briefe von Hugo Wolf 1896—1898. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904. — Wilh. Kienzl, Aus Kunst und Leben, 1904. — Dr. Richard Batka, Kranz 1904. — Wolfs Briefe an Oscar Grohe, 1905, Berlin. — Rudolf M. Breithaupt, Musikalische Zeit- und Streitfragen, Deutsche Bücherei, Band 58. — Karl Heckel, Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner, 1905, München. (Separatabdruck aus den Südd. Monatsheften, Juni 1905.) — Gedenkblatt zur Enthüllungsfeier des Grabdenkmals für Wolf. Hugo Wolf-Verein, 1904, Wien. — Festschrift zur Enthüllungsfeier der Gedenktafel in Perchtoldsdorf. Perchtoldsdorfer Männergesang-Verein, 1905. — Führer zum Corregidor (Hermann Seemann Nachf., Berlin); Führer zur Penthesilea (Lauterbach & Kuhn, Leipzig), beide von Dr. Richard Batka. — Dr. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 1900, Leipzig. S. 48 ff. S. 104—113. Vgl. hierzu A. J. Polak, Über Ton-Rhythmik und Stimmenführung, 1902, Leipzig. S. 225—227. — Ausserdem Würdigungen Hugo Wolfs in Riemanns Musiklexikon, sowie grösseren und kleineren Werken über Musikgeschichte, wie in Köstlins, Storcks, Grunskys, Leop. Schmidts Arbeiten, H. Bischoffs Monographie über das deutsche Lied usw.

Die Musik (Berlin) enthält Aufsätze über Hugo Wolf in den (Vierteljahrs-) Bänden I S. 139 ff., 215 ff., III S. 1458 ff., VI S. 412 ff. (Wolf-Heft; Jahrgang 2, Heft 12), VII S. 29 ff., VIII S. 403 ff. von Detlev von Liliencron, Paul Müller, Dr. Vancsa u. a. — Viele Bilder und Noten als Beilagen. — Musikalisches Wochenblatt (Leipzig). Besprechungen des Spanischen Liederbuches und der Alten Weisen von Dr. E. Kauffmann im Jahrgang XXII, Nr. 23; des Corregidors (mit Notenbeispielen) in XXVII, 36—39. — Die Neue musikalische

Presse (Wien) beschäftigt sich mit Wolf Jahrgang IX Nr. 16. XIII Nr. 6, 9. In XIII. 6 bespricht Dr. Vancsa die Corregidor-Dichtung Schaumanns. — Die Neue Musik-Zeitung (Stuttgart) enthält biographischen Stoff in den Nummern: 1897 Nr. 1; 1902 Nr. 1; 1903 Nr. 8; 1904 Nr. 10. Viele Abbildungen und Notenbeilagen, besonders in der Wolf-Nummer: 1903 Nr. 20. Beiträge von Hugo Faisst, Dr. Grohe, Adolf Kessler, Dr. Kiefer, Hugo Klein, G. von Lüpke. — Die Signale (Leipzig) brachten ausführliche Besprechungen und Berichte von Dr. Detlev Schultz, Dr. Münzer, Karl Thiessen, Karl Grunsky und anderen in den Jahrgängen 1903 Nr. 31, Nr. 59/60; 1904 Nr. 53/54; 1905 Nr. 1/2; 1906 Nr. 60/61. — Die Berliner Signale enthalten im V. Jahrgang Nr. 24 einen Wolf-Aufsatz von E. O. Nodnagel.

Magazin für Literatur, Berlin, 12. März 1891. „Ein neuer Liederfrühling" von Rich. Sternfeld. — Der Kunstwart (Dresden-München) bespricht Wolf u. a. in den Heften folgender Jahrgänge: XI 15, 23. XII 6, 15, 22. XIII 12. XIV 1. XVI 7, 12 (Wolf-Heft), 15, 20. XVII 7, 13, 20, 24. XVIII 19. — Deutsche Zeitung, Wien. Aus Hugo Wolfs Leben von Edm. Hellmer. 1900, 23. März, 18. August, 20. November. 1901, 2. und 3. April. 1902, 21. Mai. — Neues Wiener Tagblatt, 1902, 6. Juni. Erinnerungen von Edm. Hellmer. 1903, 9. März. Erinnerungen von Hermann Bahr. — Die Gesellschaft (München) 1902. Heft 22. Studie von Doz. A. Beringer. — Ostpreussische Zeitung, Beilage zu Nr. 58, 1902. Hugo Wolf von Constanz Berneker. — Der Türmer (Stuttgart), Jahrgang V, Heft 7. Aufsatz von Dr. Carl Storck. — Die Zeit (Wien), 1903, 13. Februar. Bruckner und Wolf von Rich. Wallaschek. 1903, 18. Juli. Erinnerungen einer Dame. 1904, 23. Februar. Wie der Corregidor entstand, von Marie Lang. — Neue freie Presse, 1903 Nr. 13827, Erinnerungen von Dr. Rich. Kukula. Nr. 13830, Nekrolog von Dr. Julius Korngold. 20. Februar 1904, Corregidor-Besprechung von Dr. Julius Korngold. 12. April 1906, Musik auf Abbruch von Oscar Bie. — Österreichische Rundschau, Band II, Heft 16. Erinnerungen an Hugo Wolf von Dr. Rich. Kukula. — Die Wage (Wien), 1903 Nr. 10, Hugo Wolf von Max Graf. 1904 Nr. 9, Corregidor-Besprechung von Max Graf. — Die Jugend, 1903 Nr. 11, Wolf-Nekrolog und Erinnerungen von Rosa Mayreder. — Die Zukunft, 1903 Nr. 50, Hugo Wolf von G. Kühl. — Deutsche Revue (Stuttgart), Juli 1903. Zum Gedächtnis eines Meisters des deutschen Liedes von Rich. Sternfeld. — Rosengartenblätter (Mannheim) 1903, Aus Hugo Wolfs Leben von Oscar Grohe. — Süddeutsche Monatshefte, 1. Mai 1904, Hugo Wolfs Briefe an schwäbische Freunde. 1. Februar 1904, Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass von Max Reger. — Deutschland, Juli 1904, Hugo Wolf von Heinrich Welti. — Badische Kunst, 1905, Hugo Wolfs Mannheimer Tage von Oscar Grohe.

Inventar

des Vermögens des Hugo Wolf-Vereins in Wien am 23. Jänner 1906.

(Siehe Band IV S. 89.)

A. Eigenhändige Manuskripte Hugo Wolfs.

I. Handschriften von veröffentlichten musikalischen Werken: 1. Originalpartitur zur Oper „Der Corregidor“ nebst Varianten zum 4. Akte. 2. Originalpartitur der symphonischen Dichtung „Penthesilea“. 3. Originalpartitur des Oratoriums „Christnacht“. 4. Originalpartitur zur Musik zu Ibsens „Das Fest auf Solhaug“. 5. 21 Partituren von orchestrierten Liedern. 6. 15 Handschriften von Liedern. 7. Originalhandschrift des Opernfragments „Manuel Venegas“ nebst eigenhändiger Abschrift des vollständigen Textes.

II. Handschriften von unveröffentlichten musikalischen Werken: 1. 15 Lieder. 2. Partitur zu einer Orchesterbearbeitung von „Mignon“ (Variante). 3. 13 Chöre. 4. 3 Sonaten. 5. Satz aus Symphonie B-dur. 6. Scherzo aus Symphonie g-moll (zweimal). 7. „Morgenhymnus“, für Chor und Orchester. 8. Frühlingschor aus „Manuel Venegas“, für Chor und Orchester. 9. Musik zum „Prinzen von Homburg“ (unvollständig). 10. 7 Kompositionen für Klavier. 11. 41 Fragmente von Kompositionen. 12. Abschrift eines Liedes von Schumann.

III. Briefe und sonstige eigenhändige Schriftstücke: 1. 6 Briefe an verschiedene Adressaten samt 6 Kuverts. 2. 1 Paket Manuskripte von Rezensionen für das „Salonblatt“. 3. Skizze zu einer komischen Oper nebst Abschrift. 4. Korrekturbogen mit eigenhändigen Korrekturen. 5. Übungsheft. 6. 8 beschriebene Zettel.

B. Kopiaturen.

I. Von musikalischen Kompositionen: 1. Abschrift der 6 geistlichen Chöre nach Eichendorff (doppelt). 2. D-moll-Quartett 1. bis 4. Satz. 3. Italienische Serenade und Intermezzo für Quartett. 4. Humoristisches Intermezzo. 5. 11 verschiedene Kompositionen, teilweise mit eigenhändigen Zusätzen.

II. Von Briefen: 1. An Frau Rosa Mayreder. 2. An Herman Zumpe. 3. An Hugo Faisst (publiziert). 4. An August Naast (publiziert). 5. An Michael und Lola Haberlandt. 6. An Emil Kauffmann (publiziert). 7. An Dr. Svetlin. 8. An Viktor Boller. 9. An Edmund und Marie Lang. 10. An Rudolf von Larisch. 11. An Dr. Heinrich Werner. 12. An Marie Hellmer. 13. An Therese Preyss 14. An Viktor v. Domaszewski. 15. An Maria Werner. 16. An Berta

v. Lackhner. 17. An Theodor Helm. 18. An G. Maresch. 19. An Gustav Schur. 20. Briefe Schotts an Hugo Wolf. 21. Oskar Grohe (publiziert).

III. Abschrift der Operndichtung „Manuel Venegas“ von Rosa Mayreder.

C. Barvermögen, bestehend aus 7600.— K. Silberrente samt Zinsen vom 1. November 1905 nebst 270,44 K. Bargeld.

D. Rentenverpflichtung.

E. Forderungen.

F. Erträgnisse aus Verlagsverträgen: 1. Aus künftigen Auflagen der Publikation „Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faisst“ (Verlag der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart). 2. Musik zu „Fest auf Solhaug“ (Kommissionsverlag von K. F. Heckel in Mannheim). 3. Partitur und Stimmen zur Oper „Der Corregidor“ (Verlag von Lauterbach & Kuhn in Leipzig). 4. Heliogravure eines Bildnisses von Hugo Wolf aus dem Jahre 1897 (Kommissionsverlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst). — Die Autorenrechte an sämtlichen sub A II, III, B I, II verzeichneten Musikalien und Schriften sowie an allen eventuell noch zum Vorschein gelangenden Werken und Schriften gleicher Art.

G. Teil der Bibliothek Hugo Wolfs: a) 194 Druckbände und Hefte; b) 94 Musikalien.

H. Persönliche Gebrauchsgegenstände Hugo Wolfs. 1. Klavier. 2. Bild in Rahmen „Mr. Wulfs vortreffliche Unterrichtsmethode“. 3. 76 verschiedene Gebrauchsgegenstände. 4. 144 Photographien.

I. Bronzebüste Hugo Wolfs, modelliert von Franz Seifert. — K. Plaquette Hugo Wolfs, modelliert von St. Galambos mit fünf Gypsabgüssen. — L. Totenmaske Hugo Wolfs, abgenommen von Franz Seifert. — M. Archiv und Bibliothek des Hugo Wolf-Vereines. — N. Notenvorrat des Hugo Wolf-Vereines. — O. Eiserne Kassa.

Namen-Register.

Die römische Ziffer bedeutet die Bandzahl, die deutsche die Seite.

Alarcón II 47; III 137, 146; IV 8, 68, 93.
d'Albert I 110; III 112, 159.
Ambros I 31.
Amerika I 67.
Auber I 29.

Bach, Joh. Seb. I 27, 33.
Bach, Veit I 4.
Baden III 7.
Bahr I 23, 74; II 2, 49.
Batka II 4, 55; IV 24, 43, 44.
Baumgartner II 39.
Bayreuth I 50, 74; II 20, 28; III 82 ff.
Beethoven I 27, 101, III 141.
Beringer II 55.
Berlin III 87 ff.
Berlioz I 28, 33, 106.
Bernstein (Rosmer) III 144.
Bierbaum III 148.
Bignio I 40.
Bizet I 29; IV 31.
Bockmayer III 7; IV 76 ff.
Boito I 105.
Bosetti IV 62.
Brahms I 9, 87 ff.; III 159.
Brandt, Marianne III 7, 8.
Breitkopf & Härtel III 29.
Bricht-Pyllemann IV 62.
Bruckner I 97 ff.; III 4, 5, 6, 20, 107 ff., 110.
Bruns III 45.
Bülow I 92, 94, 108.
Bulss I 111.
Burckhard III 59.
Buwa I 10.
Byron I 25.

Carver III 113.
Casper I 10.
Chamisso I 70.
Chertek IV 83.
Cherubini I 28.
Chopin I 106; IV 51.
Chotek III 7, 159.
Conrad III 36 ff.

Damrosch III 8.
Darmstadt III 121.
Denk I 14.
Dickens I 22, 24.
Diezel III 103, 125.
Dinkelacker III 103.
Dyck, van III 152.

Eckstein I 24, 25, 29, 30; II 2, 6 ff.; III 28, 102.
Ehnn I 40.
Eichendorff I 71; II 3, 89 ff.
Elizza IV 62.
Engelmann III 129.
Engelsberg IV 47, 49.
Epstein III 4.

Fairchild II 30.
Faisst III 103, 123 ff., 161.

Foll IV 62, 72, 78.
Forster, Ellen III 3, 7.
Foerstler III 76, 80.
Frankfurt III 56.
Franz, Robert I 28.
Frauscher III 7; IV, 62.
Freyberg III 161.
Friedheim I 110.
Friedländer III 95.
Fuchs, Robert I 104.

Gassmeyer I 14.
Geibel II 2, 3ff.
Genée II 45; III 137.
Gericke III 159.
Gerock III 127, 162.
Gluck I 100.
Goldschmidt, Adalbert v. I 22, 61, 71, 132, 139.
— Paula III 3.
Goellerich III 2.
Goethe I 22; II 3, 28ff.
—-Verein III 11.
Goetz IV 34, 47.
Grabbe I 23.
Graf III 24; IV 49, 55.
Graz I 9ff.; III 61, 104.
Grétry IV 18, 45.
Grillparzer I 23; III 153; IV 44.
Grisar I 82.
Grohe, Jeanne III 71.
Grohe, Oscar I 24; III 34, 47ff., 50, 71ff., 122, 152.
Grunsky III 129.
Grützner III 159; IV 7.
Gura III 40.

Haberlandt IV 61, 68ff., 76, 86, 88.
Häfner III 45.
Halm III 128.
Hanslick I 120, 121; II 54; III, 160.
Hauptmann III 144; IV 63.
Hausegger III 12, 24, 104ff.
Haydn, Josef I 100.
— Mathias I 4.
Hebbel I 24, 63, 70.
Heckel III 33; IV 14, 35, 37, 63, 90.
Hegeler III 45.
Heidelberg III 46.
Heine I 70.
Hellmer I 13; III 141.
Hellmesberger I 19; III 5.
Helm II 52; III, 2, 15.
Herzog III 98, 100.
Hetsch II 139.
Heuberger III 146.
Heyse II 2, 43ff.; IV 47, 54.
Hildebrandt IV 38.
Hirsch II 24; III 5.
Hirschfeld III 24.
Hoffmann v. Fallersleben I 70.
Höfler III 24.
Hofmann, Friedrich I 46; III 12, 132.
Holtei III, 13.
Hoernes IV 69ff.
Humperdinck II 20, 56; III 29ff., 50, 68ff., 72ff., 162; IV 63.

Jäger III 4, 7, 9ff., 132.
Jahn I 51; IV 34.
Jauner I 36.
Ibsen I 24; II 48; III 7, 58ff.
Jessen III 7.
Jong III 110, 113.

Kaas I 9.
Kähler I 142.
Kalbeck III 21.
Karageorgevitch III 116ff.
Karlsruhe III 76.
Katzmayer III 7.
Kauffmann I 24; II 114; III 42ff.
Keller II 3, 36ff.
Kinkel I 70.
Kleist I 23, 75ff.; III 120.

Klinckerfuss III 127.
Köchert I 124; II 24; III 10.
Köln III 52, 160.
Konewka II 80.
Krämer-Widl III 13, 104.
Kremser III 162.
Krenn I 17.
Kromer IV 38.
Kühl II 138, 151; IV 53.

Labatt I 40.
Lacom II 291.
Lambert III 129.
Lang (Kammersänger) III 127, 162
Lang II 4, 6, 48; IV 2.
Larisch II 18; IV 6, 57, 81.
Lehmann, Lilli III 118.
Leisinger III 102.
Lenau I 68, 69, 70.
Levi II 138; III 41.
Liliencron I 94; II 49; III 39, 144.
Lipperheide III 90, 111; IV 3, 5, 63.
Liszt I 116.
Lortzing I 82.
Loewe, Carl I 7, 58.
Loewe, F. I 98; II 74; III 5, 42; IV 5, 8, 31, 62.
Ludwig III 136.

Mahler IV 41, 64, 77.
Mainz III 76.
Mannheim III 47, 67 ff.; IV 34.
Manz & Comp. III 28.
Marburg I 14 ff.
Mark III 7.
Marschner I 28, 102.
Martinus Gerbertus I 11.
Marx IV 38.
Mascagni I 29; III 143.
Materna I 40; III 7.
Matzen III 159; IV 5.
Mauthner III 95, 98, 120.
Mayer III 7, 26.
Mayreder II 48; III 33; IV 1 ff., 58, 68, 80, 92.
Mayser III 128.
Mendelssohn, Arnold II 141; III 52 ff. 121.
Mendelssohn, Felix von I 104.
Merck III 129.
Messchaert IV 62.
Millet I 33.
Mödling III 7; IV 76.
Mörike I 22; II 3.
Mottl I 23, 30, 60, 61, 64, 66, 74; III 76
Muck I 72; III 110.
Müller, Leopold I 72.
Müller, Paul I 27, 28; III 94; IV 59.
München III 36 ff.
Murau I 126.
Musikverein Steiermark III 6.

Nast III 129.
Nietzsche I 24; IV 34, 80.
Nodnagel III 55, 81, 112, 114.

Ochs III 56, 91, 110 ff.
Öhn III 5.

Papier III 3.
Paumgartner I 27; II 115; III 16.
Perchtoldsdorf II 12, 163; IV 3, 5, 36.
Phillipsburg III 71.
Pirc Sales I 12.
Platen II 8.
Pohlig III 129.
Ponchielli I 105.
Porges II 138; III 40, 144.
Potpeschnigg III 12, 13; IV 3, 7, 84.

Rabelais I 24.
Rauchberg II 18, 54.
Reger III 157; IV 91.
Reiss IV 58, 63.
Reutlingen III 46.
Richter I 108.

Roschanz I 15.
Rosenthal I 111.
Rückert I 70.
Rubinstein I 109.
Rues I 5.

Sedlmaier IV 62.
Saint-Saëns I 107.
St. Paul I 11 ff.
Scaria I 40.
Schalk, Franz I 26; III 5, 13.
Schalk, Josef I 26; II 20, 53; III 3 ff. 15, 17 ff.; IV 5, 55.
Schaumann III 146; IV 14, 42.
Scheibner IV 86.
Scheuner, Wilhelm I 18.
Schlenther III 119, 144.
Schmedes III 7.
Schmid (Lehrer) III 129.
Schmid, Wilhelm III 6, 43, 151.
Schmidt III 81, 102.
Schmied III 39.
Schneller III 9.
Schoenaich, Gustav I 44.
Schönfield III 42.
Schopenhauer I 24.
Schotts Söhne III 28, 85.
Schubert I 102 ff.
Schuch-Proska I 111.
Schumann I 27, 58, 104.
Schur II 1; III 25, 28, 59 ff., 138.
Scott I 25.
Scribe III 152.
Seidl II 140
Shakespeare II 44.
Singakademie III 11.
Sorger IV 38.
Spohr I 102; III 141.
Sterne I 24.
Sternfeld III 91, 110, 141.
Stockhausen III 56.
Strasser I 22, 115, 123 ff.
Strauss III 114, 153.
Strecker II 56; III 28 ff., 51.
Stuttgart III 46, 47.
Sudermann I 24, III 98, 144.

Tappert III 113.
Tichatschek I 37.
Thomson I 111.
Tillier I 24.
Triest III 7.
Tübingen III 42 ff., 76.
Twain, Mark I 24.

Unterach II 20; III 35.

Valle di Casanova III 127, 131.
Vancsa III 24, 148; IV 42, 84.
Volbach III 88.
Voss III 131.

Wagner I 33, 34, 35 ff.; II 39.
Wallaschek III 71; IV 42, 63.
Weber I 102.
Weingartner I 24, 29; III 34, 48, 68 ff., 90.
Weiseler I 5.
Welti III 92.
Werner II 12 ff.; IV 5, 58, 79.
Wette III 52 ff., 139.
Wetzler II 29.
Wiener-Neustadt III 7.
Windischgraz I 2, 6, 9, 64; III 152; IV 89.
Wolf, Hugo. Ahnen: Max Wolf, der Urgrossvater I 2; Franz Wolf, der Grossvater I 3; Philipp Wolf, der Vater I 3, 6, 14; II 4; Katharina Wolf, geb. Nussbaumer, die Mutter I, 3; II, 5; Geschwister: Modesta, Adrienne, Max, Gilbert, Cornelia, Katharina und Adrienne I 3, 5, 9, 14.
Wolf, Hugo. A. Leben. Geburt I 3; erster Theaterbesuch I 5; Schulbesuch I 6; Instrumentalversuche I 7 ff.;

nach Graz I 9 ff.; Schüler des steierm. Musikvereines I 10; Schüler Buwas I 10; St. Paul in Kärnten I 11 ff.; nach Marburg I 15; er verkündet seinen Beruf zum Musiker I 16; nach Wien I 17; Konservatoriums-Zeugnis I 18; Abgang vom Konservatorium I 19; literarische Bildung I 22 ff.; musikalische Bildung I 26 ff.; Begegnung mit Wagner I 42 ff.; nach Windischgraz I 64; nach Salzburg I 71; nach Wien I 73; als Kritiker I 78 ff.; nach Gnatt I 115; nach Wien I 116; Tod der Eltern II 4 u. 5; Bayreuth II 20; in München III 36; in Tübingen III 42 ff.; in Mannheim III 47 ff.; Köln III 52; Frankfurt III 56; Wien III 57; Mannheim III 67; Phillipsburg III 71; Mainz III 76; Karlsruhe III 76; Tübingen III 76; Berlin III 86; Matzen IV 1; Mannheim IV 34; Krankheit und Tod IV 76.

Wolzogen, Hans III 11.

— Ernst III 144.

Wüliner III 52, 160.

Zerny III 121, 125, 132.

Zimmer-Zerny III 55.

Zottmann III 5.

Zumpe III 161.

Zwanglose, Berliner III 119, 144.

Zweybrück II 1, 20.

Druckfehler-Berichtigung.

Auf Seite 8 des IV. Bandes: molinera statt molinara.

Sach-Register.

Die römische Ziffer bedeutet die Bandzahl, die deutsche die Seite.

Alte Weisen II 36.
Als ich auf dem Euphrat II 73.
Amadis, der neue II 100.
Anakreons Grab II 102, 154; III 16.
Antiphon III 106; IV 56.
An den Schlaf II 54.
An eine Aeolsharfe I Anhang.
Auf ein altes Bild II 128.
Auf einer Wanderung II 15.
Auswanderungsplan I 67.
Äusseres I 9, 64; III 27.

Bandausgaben II 113; III 30.
Beherzigung (Lied) II 5.
Bekehrte, die II 75.
Brachzeit III 79, 135, 151.
Bruckner, Beziehungen I 79; III 6, 45.
Byronlieder IV 59, 68.

Carmen IV 31.
Charakter I 136; III 27, 32; IV 92.
Chöre, nach Eichendorff I 71; IV 87.
„ andere I 18; II 5, 33, 85; III 60; IV 59.
Christnacht, Oratorium II 8 ff.; III 42, 67.
Chromatik II 122.
Conzerte III 3, 10 ff., 95, 99, 103, 122, 159
Cophtisches Lied II 100.
Corregidor (Der Dreispitz) I 28, 31; II 47; III 46, 146 ff.
„ Entstehung IV 1 ff.
„ Besprechung des Textes IV 8 ff.
„ Besprechung der Musik IV 15 ff.
„ Aufführungen IV 34 ff.

Deklamation I 144; II 65, 140 ff.
Dichtungen, Verhältnis zu II 3, 34; IV 4, 14.

Eichendorff-Lieder, Entstehung II 22 ff.
„ Besprechung II 89 ff.; IV 82.
Elfenlied II 33, 42; III 110, 159.
Epiphanias I 124; II 29, 101, 141.

Fest auf Solhaug III 58 ff.
Feuerreiter I 25; II 85 ff.; III 110, 159, 160; IV 80.
Formen II 152; IV 20, 33, 51.
Freundschaft III 133.

Ganymed II 104.
Gebet II 154.
Geistesgruss (Chor) I 18.
Genesene an die Hoffnung, der II 69.
Gesellenlied II 33.
Goethe-Lieder, Entstehung II 26.
„ Besprechung II 94 ff.
Grenzen der Menschheit II 104.
Gutmann und Gutweib II 98.

Harmonik II 114 ff.

Impressionismus II 151.
In dem Schatten meiner Locken II 62.
In der Frühe II 72.
Instrumentation I 31, 68.
„ der Lieder II 40—42.
„ der Oper IV 31.
Italienische Lieder:
Entstehung der ersten Reihe III 35, 84.

Entstehung d. zweiten Reihe IV 36, 48.
Besprechung IV 46 ff.
Italienische Serenade II 5; III 153; IV 80.

Jugendwerke I 68.
Jubel I 91.

Kapellmeister-Tätigkeit I 71—73.
Katholizismus II 109.
Keller-Lieder (Alte Weisen) II 36 ff.
Kinkel („Die Stunden verrauschen") I 70.
Klaviersatz II 149 ff.
Klavierspiel I 29.
Konservatorium, Wiener I 17—21; III 159.
König bei der Krönung, der I 143.

Lebe wohl (Mörike) II 125.
Lektionen I 62—66.
Lektüre I 23—26.
Lieblingskomponisten I 27.
Lied des transferierten Zettel II 33.
Liszt (Beziehungen) I 116; II 130.
Löwe C. (Einfluss) I 58; II 99.

Manuel Venegas III 137; IV 68 ff., 80.
Mausfallensprüchlein I 73.
Meistersinger IV 6, 16.
Michelangelo-Lieder IV 65, 82.
Mignon II 78, 96 ff., 129.
Morgenstimmung (Reinick) IV 59.
Morgentau I 69, 143.
Mörike-Lieder, Entstehung II 12 ff.
„ Besprechung II 80 ff.; III 45.
Musikstudien I 26—29, 32.
Musikverein, Steiermärkischer I 10.

Nachtzauber (Lied) II 5.
Naturempfindung II 157.

Objektive Lyrik II 77.
Operntext I 74; II 42 ff.; III 136 ff.

Penthesilea I 76, 140—143; IV 80.
Prinz von Homburg (Kleist) I 77, 115, 125; IV 80.
Prometheus II 104, 135.

Rattenfänger II 98.
Ritter Kurts Brautfahrt II 99.

Salonblatt I 78; II 1.
Skolie II 33.
Soldat (Eichendorff) II 5.
Spanisches Liederbuch, Entstehung II 30; Besprechung II 107.
Spinnerin (Lied) I 70.
Streichquartett I 127—129.
Schaffensprinzip II 56 ff.
Schaffensweise II 18 ff., 32.
Schäfer (Goethe) II 101.
Schumann (Einfluss) I 58, 143; II 4, 25.

Tonalität II 119.
Tonart II 118; IV 18.

Vaterlands-Hymnus (Chor) II 33; III 80, 162; IV 3.
Verleger II 119; III 28 ff; IV 35, 90.
Vöglein (Lied) I 70.

Wagner, Begegnung mit I 38 ff.
„ Einfluss I 58.
„ Anderes I 48—58, 72; IV 23, 44, 72.
Wagner-Verein III 3, 15.
Wächterlied auf Wartburg II 5.
Waldmädchen (Eichendorff) II 5; IV 82.
Wanderers Nachtlied II 5.
Wiegenlieder I 74.
Wolf-Vereine III 93, 127; IV 60, 83, 89.

Zigeunerin (Lied) II 5.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

